

**Espectros de vidrio y acero: *The Book of the Dead*, de Muriel Rukeyser
Poesía documental, estéticas visuales y lenguajes eco-jurídicos**

Áurea María Sotomayor
University of Pittsburgh
Estados Unidos
aureamariasotomayor@gmail.com

Resumen:

En *El Libro de los Muertos*, de la poeta norteamericana Muriel Rukeyser, confluye un archivo de voces escuchadas en una vista del Congreso norteamericano relacionada con un trágico desastre ambiental en West Virginia donde muchos mineros fallecen dadas las malas prácticas corporativas. Examinó la tendencia documentalista en la poesía lírica de los 30, estéticas citacionales y visuales (fotografía, film) la búsqueda de lenguajes líricos –no miméticos– allí donde la realidad es citada durante la Depresión. Discuto la cita *in extenso* de los testigos y la incorporación del lenguaje jurídico en un poema que critica las prácticas extractivistas.

Palabras clave: poesía lírica documental de los Estados Unidos; Muriel Rukeyser; extractivismo; discurso jurídico-laboral; justicia ambiental; eco-feminismos; estudios crítico-legales

**Spectres of Glass and Steel: Muriel Rukeyser's *The Book of the Dead*
Documentary Poetry, Visual Aesthetics, and Eco-Legal Languages**

Abstract:

In the *The Book of the Dead*, by the North-American poet Muriel Rukeyser, a gathering of archival voices meets around a congressional hearing regarding a tragic environmental tragedy in West Virginia where many miners died because of the companies' malpractice. I examine the documentalist tendency in the 30's lyrical poetry, quoting, visual and film aesthetics, and the search for a lyrical - non mimetic aesthetic language there, where reality is quoted during the Depression Era. I discuss *in extenso* quotations of the congressional witness' testimonies and the incorporation of juridical language in a poem, which criticizes extractives' practices.

Keywords: USA lyrical documentary poetry; Muriel Rukeyser; extractivism; juridical discourse; environmental justice; eco-feminisms; critical legal studies

Fecha de recepción: 28/ 06/ 2024

Fecha de aceptación: 20/ 10/ 2024

The poem, like every other form of art, is an object, an object that in itself formally presents its case and its meaning by the very form it assumes.¹

William Carlos Williams, *Autobiography*

Muriel Rukeyser (1913-1980) es una poeta comprometida con el atestiguar. Ello ha sido discutido predominantemente por la crítica sobre su poemario *U. S. 1, The Book of the Dead*. Rukeyser es una de las primeras poetas de su generación que nutre su trabajo poético desde una experiencia directa con el archivo que ha creado a partir de vistas congresionales, visitas de campo, entrevistas, documentación del sitio y de su población.² Método, propósito y ética constituyen aspectos diversos del modo mimético y sus tópicos, entre ellos, la posibilidad de escribir una poesía lírica que inquiera en la justicia social. Todo ello fundamenta la escritura del poemario *The Book of the Dead*, donde se tematiza el primer caso de desastre ambiental en Estados Unidos y el exterminio de la mayoría de los mineros que trabajaron en una represa en West Virginia.

Rukeyser se adelantó a su tiempo, una de las razones por las que, exceptuando a William Carlos Williams, sus contemporáneos no la comprendieron. En cuanto a su empatía estética con el lente de la cámara (tanto fotográfico como filmico), destacaré varias metáforas concernientes a “la apertura del lente”, frase que analizo paralelamente con la ampliación de su voz, que viene acompañada de la ampliación (el *blow up*) de una escena real, sin que ello desemboque en un producto mimético. La apertura metafórica del lente o el *blow up* requiere realizar una doble lectura de su vínculo con las transformaciones de la tendencia nacionalista del Nuevo Trato (New Deal), que coexistía con un internacionalismo que no necesariamente implicaba una convicción antinacional, por hallarse imbuido dentro de un proyecto político internacionalista. Es notable la filiación de Rukeyser con una estética visual afín al documentalismo de los treinta, aunque no se adhiera al mimetismo realista. Su multidisciplinariedad visual no contradice su poesía arraigada en el alto modernismo, aun cuando Rukeyser ostente un izquierdismo radical y una poética afín al Frente Popular durante aquella década (Aaron, Dayton, Denning, Shulman, Thurston, Wald).

Un breve examen biográfico de Rukeyser permite apreciar su perfil político y feminista internacionalista (Wald 2002: 299-316). Desde joven, su vida se enmarca dentro de un compromiso

¹ “El poema, como cualquier otra forma de arte, es un objeto que presenta formalmente su caso y su significado mediante la forma que asume.” Todas las traducciones de Muriel Rukeyser citadas en este artículo pertenecen a Áurea María Sotomayor. Al someter este ensayo a publicación me enteré de que existe una traducción al castellano del libro de Rukeyser. Se titula *US 1. Ultramarinos*, 2022. Traduce Ruth Llana y prólogo Unai Velasco.

² En los treinta prevalece una estética filiada al documental y la fotografía (Stott 1973).

político a partir de Vassar College y Columbia mientras escribía sobre Sacco y Vanzetti, cuando informa desde la escena el caso Scottsboro o cuando viaja a Barcelona como reportera durante las Olimpiadas del Pueblo contra Hitler, coincidentes con el comienzo de la Guerra Civil Española en julio de 1936.³ Posteriormente, Rukeyser protesta contra la guerra de Vietnam, viaja en una misión de paz a Hanoi en 1972 y se opone a la ejecución de la poeta sur-coreana Kim Chi-Ha, entre otras. Se involucró activamente en organizaciones antifascistas y comunistas durante la década de los treinta y los cuarenta, trabajó en la División Gráfica de la Office of War Information (OWI)⁴ en Washington D.C., escribió para las revistas *Student Review* (Vassar College), *Life and Letter Today* (Londres), *Daily Worker*, *New Masses* y otras publicaciones de izquierda. Antes y después de la Segunda Guerra Mundial vivió en el área de la bahía de San Francisco y formó parte de la comunidad científica del West-Wing en Berkeley por razón de su amistad con Robert Oppenheimer, amigo de infancia a quien conoció en el apartamento de sus padres en el Manhattan West Side. En 1942 se abrió un expediente en la oficina del FBI en el que informantes anónimos la acusan de comunista. Fue objeto de continua vigilancia y persecución durante varios años, aunque oficialmente nunca pudo hacerse nada contra ella (Thurston, Perrault). Amerita remitirse a su propia descripción en una carta que Rukeyser le envía a Louis Untermeyer en 1940, donde afirma: “[N]o pertenezco a ningún partido ni organización y por ello soy tan vulnerable desde ambos lados” (Wald 303).

Documentalismo y estéticas visuales

Antes de partir hacia España en 1936, Rukeyser viajó como reportera a Hawk’s Nest en Gauley Bridge, West Virginia, con Nancy Naumburg, condiscípula y amiga, quien realizaría un informe visual del viaje. Desde los treinta, se comentaba la terrible muerte sufrida por los mineros de un túnel que serviría a una planta hidroeléctrica en el área. Durante su construcción se descubrió la sílice, un metal imprescindible utilizado para conducir el acero. La Union Carbide y sus subsidiarias se enriquecieron extrayendo sílice pura y ordenando a los trabajadores a su servicio que expandieran el túnel, modificando el propósito inicial de la excavación, que era de naturaleza pública y que, desde ese

³ La poeta llega a España al comenzar la guerra anti-republicana. El tren donde viajaba es detenido a las afueras de Barcelona. Rukeyser observa las divisiones internas de la izquierda española y la injerencia de la Unión Soviética: un partido comunista español pro-estalinista vs. varios grupos de izquierda independientes, como el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista) y no comunistas de izquierda separados de Moscú.

⁴ División Gráfica de la Oficina de Información de Guerra. Perrault explica que la OWI se hallaba bajo la Office of Emergency Management, agencia sombrilla federal considerada “nido de comunistas”. El *New York Times* señala que Rukeyser unía políticas de izquierda con pentámetros yámbicos (Perrault 145-159).

momento serviría a intereses privados. Para facilitar y avanzar la excavación, la compañía forzó a los trabajadores a taladrar en seco sin mascarillas protectoras, agravando sus condiciones de salud y propiciando la causa directa de sus muertes. En una entrevista radial de Sillen a Rukeyser, *circa* 1938, Rukeyser comenta lo que la experiencia significó en su poética:

The actual world, not some fantastic structure that has nothing to do with reality, must provide the material for modern poetry... This is heroic American material. The town of Gauley Bridge stands as a pattern for all those places where people fight against evil condition so that other people need not go through the same fight... I have tried to dramatize the congressional investigation because the human testimony produced there was so powerful.⁵ (Dayton 2003: 146)

Aunque el informe realizado para el diario por *Rukeyser/Naumburg* nunca fue publicado, la poeta escribió un extenso poema del que nos ocupamos aquí: *US 1 The Book of the Dead*. Posteriormente, desarrolló un guion radiofónico⁶ y otro para cine relacionado con el evento.⁷ Planificó además un documental con Paul Rotha, a quien Rukeyser conocía desde finales de los treinta, probablemente cuando la poeta era parte de la junta de asesores de Frontier Films (Davidson 141). En sus años en Vassar escribió para el *Student Review*, auspiciado por la National Student League, una agrupación antibélica de vanguardia. Su primer libro, publicado cuando tenía 22 años, *Theory of Flight* (Teoría del vuelo) (1935) obtuvo el Yale Younger Poet's Award. Sobre su experiencia en Barcelona y los inicios de la Guerra Civil Española, escribió dos poemas: "Mediterranean" y "The Cruise", donde explora los temas del clasismo y la guerra.⁸ En *The Book of the Dead*, Rukeyser confirma su propósito de ampliar el documental ("extending the documentary"), lo cual explica su experimentación con diferentes lenguajes estéticos.⁹

⁵ El mundo actual, y no una estructura fantástica que nada tiene que ver con la realidad, debe proveer el material para la poesía moderna... Esto es material americano heroico. El pueblo de Gauley Bridge se erige como modelo de todos esos lugares donde la gente lucha contra condiciones adversas para que otros no tengan que asumir la misma lucha... He tratado de dramatizar las investigaciones del Congreso porque el testimonio humano allí producido fue tan potente.

⁶ "This is a documentary radio oratorio, based on materials in the U. S. Senate Hearings on the Gauley Bridge tunnel story, and on a material known personally to the writer. It should be played as a Living Newspaper is, with a free, staccato movement, laced with music and sound effects" (2005: 605).

⁷ "Gauley Bridge", *Films*, guión de Rukeyser sobre Hawk's Nest.

⁸ Ambos poemas aparecen en la segunda parte de *U. S. 1* (133-151). Las imágenes de dolor y muerte avistadas desde un bote luego se amplían en "Mediterranean" (149). Allí Rukeyser reconstruye la trayectoria del bote que eventualmente la dejara en Barcelona.

⁹ Nota de Rukeyser: "El libro de los muertos será eventualmente una parte del planificado *U. S. 1*. Este será un poema-resumen de la vida en la costa atlántica de este país, nutrida por las comunicaciones que lo atraviesan. Gauley Bridge queda tierra adentro, pero fue creado por estas teorías, sistemas y obreros de muchas zonas costeras -factores que no son, a fin de cuentas, ni regionales ni nacionales. Las imágenes locales ostentan un

La poeta fue objeto de sospecha por parte de la izquierda (dado el estilo vanguardista de su poesía socialmente comprometida) y por parte de la derecha (por su temática antifascista, anarquista y comunista). Fue atacada personalmente al reseñarse sus libros, llamándola poeta burguesa, una “Molly Bloom de la clase trabajadora”, “intencionalmente oscura” y compleja, una “poster girl” que coqueteaba con la revolución insertando poemas en carteles y billboards.¹⁰ Al respecto, Shulman comenta críticamente que Rukeyser se convirtió en una “symbolic representative of what they saw as the unprincipled expediency and superficial kitsch of the orthodox left” (2000: 36). Otros que posaban de amigos suyos (Horace Gregory, a quien ella le dedicara *U. S. 1*) criticaron negativamente su poesía. Fue excluida de importantes antologías y su poesía más radical fue invisibilizada por los críticos, junto a otras de su propia generación tales como Meridel le Sueur y Josephine Herbst, escritores negros como Claude Mac Kay, Richard Wright y Langston Hughes y otros como Edwin Rolfe, Kenneth Fearing y John Dos Passos, usualmente asociados al comunismo. Fue perseguida durante el macartismo, espiada mientras vivió en San Francisco y, de vuelta a Nueva York en 1958, la Legión Americana intervino para que fuera expulsada como profesora en la Universidad Sarah Lawrence. Algunos críticos han intentado minusvalorar la intensidad política de su obra, pero su poesía habla por sí sola, como apreciamos en este pasaje de su *Theory of Flight*:

A blinded statue attends before the courthouse,
bronze and black men lie on the grass, waiting,
the khaki dapper National Guard leans on its bayonets.
But the air is populous beyond our vision:
all the people's anger finds its vortex here
as the mythic lips of justice open and speak.

Hammers and sickles are carried in a wave of strength, fire-tipped,
swinging passionately ninefold to a shore.
Answer the back-thrown negro face of the lynched, the flat head knotted,
the eyes showing a wild iris, the mouth of a welter of blood,
answer the broken shoulders and these twisted arms.
John Brown, Nat Turner, Toussaint stand in this courtroom,
Dred Scott wrestles for freedom there in the dark corner,
all our celebrated shambles are repeated here: now again
Sacco and Vanzetti walk to a chair, to the straps and rivets

tipo de realidad. *U. S. 1* tendrá, espero, ese tipo de realidad y también otro. *La poesía puede ampliar el documento*”. Todas las traducciones y énfasis son míos.

¹⁰ En ese momento la revista que publicó su reseña, la *Partisan Review*, trató de distanciarse de la revista más radical, *The New Masses*, para la cual escribía Rukeyser.

and the switch spitting death and Massachusetts' will.¹¹
(29)

La voz poética evoca la lucha racial, y el desfile de víctimas heroicas define la atmósfera de expectativa que circunscribe la ausencia de libertad y la clausura de cualquier posibilidad de fuga. La claustrofobia, la inmovilidad, el miedo y sentirse fuera de lugar lo delata la incommovible estatua de la dama de la justicia (custodiada por una represiva guardia nacional) en contraposición a muchos negros (incluyendo haitianos) que han sido linchados o asesinados; además de anarquistas y extranjeros; todos los marginados y las minorías sujetas a este obtuso tribunal de justicia que falsifica lo que sería un espacio público. La voz poética selecciona adrede ese espacio investido de autoridad para decir algo solemne e interpelar a una justicia inexistente. Pero en su reclamo, ella prefiere describir, comparar, invocar la historia y sugerir la inexistencia de la libertad; la muerte es la única promesa que se escucha saliendo de los “míticos labios” de la mujer incommovible que representa a la justicia. La expectativa rodea a la estatua cuya acción es ya un veredicto previsible; sus actos de habla evaden a la justicia y sus labios abiertos son una falsa promesa porque nunca habla. Para que se emita el veredicto justo que ansía la poesía de Rukeyser tendríamos que esperar hasta *US 1 The Book of the Dead*, donde se describe una demanda de acción de clase que involucra una enfermedad industrial, probablemente la “adaptación” literaria judicial más conmovedora y crucial en la historia laboral de los Estados Unidos.

Al inicio del libro donde explica su poética, *The Life of Poetry* (1949), Rukeyser recuerda un momento crucial de su vida. Después de ubicar al lector(a) en un escenario nocturno a inicios de la Guerra Civil Española y al evocar la embarcación en la que navegaba junto con personas de diversos países, la poeta recuerda que una voz la devuelve a su casa para informar lo que ocurre. Es a partir de ese momento que Rukeyser percibe que su responsabilidad es regresar para relatar la historia. “Ahora es suya la responsabilidad: regresen a casa y díganle a su gente lo que han visto”, dice una voz,

¹¹ Una estatua ciega espera ante la corte/ hombres trigueños y negros están tendidos en la yerba, esperando/apuestos guardias nacionales en caqui se reclinan en sus bayonetas./ Pero el aire es popular más allá de nuestra mirada:/ toda la ira de la gente haya su vórtice aquí/ mientras los míticos labios de la justicia se entreabren y hablan.// Martillos y hoces son cargados en oleadas de fuerza, encendidas/ meciéndose apasionadamente nueve veces hasta la orilla./ Contesta el esgonzado rostro negro del linchado/la cabeza plana enmarañada,/ los ojos mostrando un iris salvaje, la boca revolcada en sangre,/ contestan los hombros quebrados y estos brazos torcidos./ John Brown, Nat Turner, Toussaint/de pie ante esta corte,/Dred Scott lucha por la libertad allí en la esquina oscura,/todos nuestros famosos desolladeros se repiten aquí: de nuevo ahora/ Sacco y Vanzetti caminan hacia una silla, a correas y remaches/ y el interruptor escupe sangre y la voluntad de Massachusetts.

profunda, profética, directa: “Now you have your responsibility, go home: tell your peoples what you have seen” (1996: 2). Podríamos adscribirle a este momento el origen formal de su devoción a la vida en medio de la guerra, un tópico que podríamos trazar a lo largo de su obra, desde *Theory of Flight*, pasando por *U. S. 1*, *The Book of the Dead* (1938), teorizándose en *The Life of Poetry* (1949) y concluyendo en *The Gates* (1976). En su obra la voz poética se entremezcla con la tradición poética, la autobiografía de su generación y la suya propia para concluir: “breathe-in experience, breath-out poetry” (“inhalar experiencia, exhalar poesía”). Refiriéndose a su infancia privilegiada y las acciones violentas a nivel nacional e internacional (el asesinato del hijo de Lienhardt y el Príncipe de Sarajevo), la poeta asume una decisión poético-política: “Not Sappho, Sacco” (3). Así, su primer poema se convierte en un manifiesto lúcido y enérgico a favor de una rebelión anarco-estética.¹² Igualmente, el poema “Preámbulo” continúa la secuencia: escenas privadas de destrucción, después un grito de rebelión y la decisión de volar, poemas políticos referentes a casos judiciales, la explotación minera, el hambre, las huelgas y posteriormente los nombres propios y las alusiones al canon poético. Lo privado y lo público se funden y la yuxtaposición desemboca en apostillas similares a algunos de los poemas modernistas del periodo, los de Pound, Eliot, Williams y Crane. Entre el sentir y el atestiguar en la distancia, como una “Kodak As You Go” (“Poem Out of Childhood” CT, 5) Rukeyser logra que su atestiguar oscile entre una voz (pública, subjetiva, experimental) y una mirada. No es lírica en la acepción acostumbrada para las poetas del periodo. Tampoco se trata de una rebelión sáfica contra las poéticas heroicas masculinas de su época, sino la entrega de un estilo más enérgico que irrumpe en las expectativas del habla poética “femenina”. Mientras Safo delimita y prescribe una voz lírica fuera de la tradición homérica, Rukeyser defiende la posibilidad de intentar una “épica” de giro lírico. Ante las políticas bélicas sostenidas institucionalmente, se erige su poesía documental y el giro testimonial de su voz poética.

Vale considerar algunos aspectos éticos concernientes a la construcción de otro modo de ser, justo en la brecha entre el simbolismo (Poe, Baudelaire) y las tribulaciones del modernismo latinoamericano. José Martí, un exiliado que conceptualiza y activa un pensamiento revolucionario justo en “las entrañas del monstruo”, cavila y calcula el significado del paisaje neoyorquino a fines del siglo XIX en contraste con otras metrópolis como Madrid, Londres y París. La diferencia ética entre el modernismo latinoamericano y el anglófono quizá haya exacerbado la aparición de *Ariel*, de José Enrique Rodó, aunque debe reconocerse un énfasis en la auto-indagación personal y colectiva en

¹² Ambas citas provienen de “Poem Out of Childhood”, en *Theory of Flight*. Davidson destaca: “The distance covered is also from an austere lyricism, for whom Sappho was the model, to forms of documentary history and photojournalism that blur generic terms (138).”

varios escritores norteamericanos comenzando con Whitman, corrientes antibélicas, el auto-exilio de *The Lost Generation*, que culmina en el radicalismo de los escritores del treinta. La Depresión y el Nuevo Trato, así como los esfuerzos de Roosevelt con los artistas que convocó para reconstruir el país, impactó el sentido de identidad nacional que se forjaba en ese período. Como señalan cinco teóricos del documental de dicha época (Stott, Renov, Trachtenber, Rabinowitz y Allred), ello concierne al papel desempeñado por los intelectuales y sus esfuerzos diversos de representar a los Estados Unidos. Algunas aproximaciones pueden ser miméticas y otras no. De hecho, Rabinowitz y Allred confirman que el nuevo medio provee un espacio para la auto-reflexión, impulsando la aparición del meta-documental. Pero antes, Alfred Kazin afirma que todo ello se relaciona con un nuevo nacionalismo cuya expresión converge con un modelo realista, sostenido materialmente por la fotografía y el documental. La lectura de Kazin enfatiza la relación lingüístico-visual al añadir que eran intercambiables: ‘the words and pictures were not only mutually indispensable, a kind of commentary upon each other, but curiously interchangeable’ (1942: 493). Los críticos posteriores han destacado el encuadre institucional de este nuevo esfuerzo estético relacionado con la referencialidad, la inserción ideológica y los suplementos afectivos al pie de las fotos (Bourke-White), la “retórica del documental político” (en Walker-Evans, según Rabinowitz), la relación entre dos tipos de productores – el obrero y el intelectual (posición del Frente Popular)- o un modernismo documental habitado por una “mirada dividida” (24), descrita por Allred como “one that is not absorbed into the *spectrum* but rather dissects it and makes it available for closer study”.

Una prosa documental didáctico-realista nació en los treinta en la cultura norteamericana entrelazándose íntimamente con la situación económica, la depresión y la crisis internacional creando una reacción nacionalista en América que según Kazin, “is a story of a literature of collective self-consciousness, a people’s and a nation’s biography” (486). Emerge una “literatura de los hechos” que incluye guías a estados y rutas, un nuevo folklore, periodistas dedicados a describir el presente inmediato, una emigración europea que tuvo una influencia profunda en el reavivamiento de las mismas tradiciones norteamericanas y una nueva cultura cosmopolita (488), libros de fotografía y producción de documentales. Acertadamente, Kazin la llamó “a signal literature of empiricism which embodies the failure of so many to discriminate between the pen and the camera” (489). Todo ello indica una urgencia cultural que responde a la necesidad de autoexploración como pueblo y a un impulso sostenido por las políticas liberales de Roosevelt y el Nuevo Trato respecto a la precariedad agrícola de los estados sureños y de su gente después de la depresión, lo cual contrasta con el paisaje urbano de la gran metrópolis de New York. Posterior a la tradición pastoral y puritana de las planicies

norteñas evocadas por Emerson y Thoreau, Whitman el poeta inquiera sobre los propósitos democráticos del pueblo y sus deseos físicos, materiales y espirituales. De hecho, tanto Poe como Martí se inscriben en un panorama muy complejo vinculado con la pérdida del viejo mundo natural (“old natural world”) y el surgimiento de rascacielos, acero y cemento. Una de las más acertadas descripciones de una urbe norteamericana en los treinta, el poema de Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, es un avistamiento poético de la modernidad proveniente de un poeta español proclive a poblaciones marginales vistas desde la sensibilidad de una estética popular. La brecha existente entre viejo y nuevo mundo en términos espaciales y demográficos, además del diálogo con modelos poéticos más realistas confluye en la lectura de Muriel Rukeyser sobre los emplazamientos rurales y sus poblaciones en West Virginia, tal como los contempla una poeta urbana newyorquina. La apuesta fotográfica que entrelaza ambas miradas posee una energía documental afín con un repertorio que abarca desde la ética que implica una contemplación activa hasta un inquietante autoanálisis de las poéticas mismas al enfrentarse con un nuevo paisaje a mirar con otras técnicas. En otros contextos, Walter Benjamin advierte una relación entre los materiales usados en una búsqueda exploratoria y la poesía de estos poetas que caminan con los ojos abiertos.¹³

Es en este escenario que debemos estudiar el afán testimonial de Muriel Rukeyser como poeta que incluye ambas perspectivas (“breathe-in experience, breathe-out poetry”, CP 3) utilizando dos lenguajes autosuficientes, el visual y el verbal. Testimoniar aquí no es un ejercicio que aspire a plasmar directamente la realidad; tampoco una representación mimética de lo que se respira. De hecho, deviene un experimento donde participan voces diversas y se fomentan perspectivas vitales sobre una base equitativa con los lectores. Finalmente, quien escribe y quien lee, coinciden por primera vez en una acción recíproca que, como afirma Rukeyser, “nos prepara para pensar” (“Art is action, but it does not cause action; rather, it prepares us for thought” (1996: 25). Esa acción recíproca es la confluencia de ambos en el texto. De modo que ni la teleología ni la servidumbre ideológica de un lado u otro son parte de la ecuación. Los “usos de la poesía” en la poética de Rukeyser entrañan un doble movimiento y una multi-direccionalidad recíproca donde la música debe conservarse,¹⁴ así

¹³ “The Artist as Producer” en *SW*. Kazin añade: “Indeed, the technical and psychological fascination of the camera may be considered even to have given a new character to contemporary prose, a transformation which can be appreciated only in terms of its moral example, since it was the camera’s essential passiveness that made for its technical influence over so many writers”. (494)

¹⁴ Rukeyser menciona la transcripción de un psicoanalista sobre uno de sus pacientes donde menciona la “raw imagery” y la “raw suffering” (La imagería y el sufrimiento crudos), así como las repeticiones, claves para leer el deseo de una paciente a partir de su habla, pero la poeta menciona una carencia en la transcripción: “but the order, the music, has been thrown away” (“pero el orden, la música, han sido desperdiciados”) (24).



como debe mantenerse la comunicación con el lector(a) lego porque “the universe of poetry is the universe of the emotional truth” [“el universo de la poesía es el universo de la verdad emocional”]. (23) Mientras leemos a Rukeyser debemos recordar sus palabras: “El arte no es el mundo, sino una manera de conocer el mundo. El arte nos prepara. El arte es practicado por el artista y la audiencia. No es un medio para un fin, salvo que el fin sea la experiencia total de la imaginación” (1996: 26).

A propósito, al comentar *The Book of the Dead*, William Carlos Williams alude a: 1) la heterogeneidad de los materiales crudos usados por la poeta (una investigación del Congreso, una placa de rayos X, testimonios, contrainterrogatorios) y 2) la probable influencia de los *Cantos* de Ezra Pound, concluyendo que “ella sabe cómo usar el lenguaje de una placa de rayos X o el expediente taquigráfico de un interrogatorio. Su conocimiento contempla la forma y consiste en saber seleccionar y mostrar su material, para qué son las palabras y cuán importante es no tergiversarlas al hacer ‘poesía’ con ellas.” (141; citado por Dayton). ¿Qué es la poesía para Williams cuando escribe la reseña? ¿Por qué la “poesía” está entrecomillada en la cita anterior? No solo Williams comenta positivamente el uso de materiales heterogéneos y los diversos discursos usados en la poesía de Rukeyser; también alude a la organización, la composición y la estética del collage. En ese sentido, no debemos soslayar la pertinencia de su propio libro *In the American Grain* (1925), donde intenta realizar una doble historia de los Estados Unidos y que admite leerse como una lectura muy personal de la historia de los Estados Unidos que confluye con su genealogía caribeña y puertorriqueña. Posiblemente podamos leer la estética de ambos libros en conjunción con la *Memoria del fuego*, de Eduardo Galeano, *Taberna y otros poemas* de Roque Dalton o con *Homenaje a los indios americanos* de Cardenal.¹⁵ La de Williams es también una historia realizada con materiales heterogéneos interrumpidos y dispersos, similar a la exploración que hace Rukeyser de materiales nuevos y prosaicos con los que interviene en su poetización de las carreteras norteamericanas y de la enfermedad que documenta. La diferencia estriba en la prolongada estadía de Rukeyser en esta carretera particular y en este pueblo de West Virginia desde donde reporta, examina, vive y transforma poéticamente la tragedia de la explotación y muerte de un colectivo de trabajadores principalmente afroamericanos.

Si Rukeyser inquiera en la judicialización del proceso cuando los mineros solicitan compensación, transcribiendo, transformando y re-construyendo algunos de los testimonios, Williams hace algo parecido en *In The American Grain* cuando informa irónicamente sobre los juicios

¹⁵ Ver Sotomayor, para poesía documental y estéticas citacionales como gesto ético en la lírica latinoamericana y en una novela de Diamela Eltit.

contra las mujeres acusadas de brujería en Salem y sobre otros eventos sobrenaturales que versan materias similares. En su reseña, Williams destaca el propósito y efecto poético de la primera parte de *U. S. 1, The Book of the Dead*. Conociendo el interés de Williams y su uso de materiales heterogéneos, así como su conocimiento de la lengua americana, es notorio que la de Williams sea una de las lecturas positivas del segundo libro de Rukeyser.¹⁶ Ello se debe no solamente a la amistad y a la obvia reverberación de las imágenes de Ezra Pound en su texto, sino principalmente dada la maestría con que Rukeyser maneja el concierto de voces y texturas, una oralidad documentada detalladamente con un oído sociolingüístico que capta los matices y diferencias entre los registros de diferentes clases sociales, el vernáculo afroamericano de los trabajadores inmolados, el lenguaje legal y la jerga corporativa y profesional en el contexto del abuso laboral de la década. Todo esto debe haber atraído a Williams, dadas sus teorizaciones del idioma americano durante el período.

La expresión pública y privada en tiempo real confluyeron en una multiplicidad de perspectivas que produce un acoplamiento estético-político en *The Book of the Dead*. ¿Cuál es el estatuto de la poesía cuando el hablante poético incluye o cita la expresión pública? ¿Dicha práctica contradice el canon poético como efusión subjetiva del pensamiento? ¿Está la expresión pública tan permeada institucionalmente como la política, la sociología, la ideología o la ley? ¿Es la plaza una estructura predeterminada por el poder? Aunque el poemario es uno de esos extensos poemas modernistas, Rukeyser no fue una de las poetas privilegiadas de la tradición en que se inscribieron Pound, Williams y Crane. Todo lo contrario, su transformación del lenguaje poético fue igualmente criticada por radicales y conservadores, así como su postura de no expresar un obvio objetivo político, además de sufrir las agresiones de género provenientes de la crítica literaria (Brook). Notemos que, aunque la escena recreada por Rukeyser concierne a la modernidad, los hechos registrados en el poema ocurren en un área rural donde una población pobre es utilizada por el capitalismo para su beneficio a expensas de la muerte de lo que hoy tildarían “poblaciones prescindibles.” La corporación, una de las voces del poema, crea este espacio para su beneficio y la poeta expone en su texto la estela de ruinas humanas sacrificadas al capital.

¹⁶ Julio Ramos ha explorado los cuestionamientos teóricos de William Carlos Williams sobre la lengua americana desde la perspectiva de las opacidades, fisuras y traducciones que tensan su práctica poética como un poeta norteamericano para quien el idioma americano no es un referente de hegemonía lingüística sino un experimento de borradura de fronteras que promueve la coexistencia lingüística democrática y critica el expansionismo de los Estados Unidos. Esta desestabilización, paralela a su pérdida de equilibrio al abordar su avión antes de llegar a Puerto Rico por primera vez, es rica en sugerencias cuando pensamos el idioma desde dinámicas, opacidades y procesos, y no como consolidación de un lenguaje establecido (2012: 236-250).

Rukeyser entabla una relación particular con estos materiales heterogéneos que suman un repertorio diverso de evidencia que típicamente se desfila en un juicio: testimonios, interrogatorios, grabaciones, rayos X. ¿En qué medida este tipo de literatura apegada a la recopilación de materiales factuales se aproxima a la posibilidad de hacer poesía? La heterogeneidad y multiplicidad de los materiales nos coloca como lectores dentro de una particular forma de pensamiento. Nos permite juzgar, pensar, mirar. Es necesario evaluar el papel desempeñado por la forma en este proyecto y en un contexto donde el documental, así como el periodismo y la no-ficción, ocupan un lugar protagónico. En ese sentido, quisiera interpretar la obra de Rukeyser a la luz de Walter Benjamin dado que su estilo experimental oscila entre un modernismo en el que texturas populares o estéticas visuales tales como el film y el documental han sido cruciales para colmar la fisura entre los trabajadores intelectuales de la cultura y los trabajadores mismos, sosteniendo así la posibilidad de una audiencia más amplia. Una práctica peculiar al proceso artístico de la poeta era visitar, entrevistar, participar en la vida y en los contextos que proveían a cada cual diferentes sensaciones y texturas, buscando una experiencia desde donde otro tipo de vida podía avistarse y emerger: un poema. La heteroglosia, el uso del collage y el documental serán líneas de discusión a seguir para provocar el juicio en el lector(a) cuya mirada ética y enjuiciadora se quiere suscitar. Con relación a la forma quisiera comentar los aspectos estéticos del poema, así como tópicos como la justicia social en la obra de Rukeyser. Me interesa subrayar la dupla estético-política y cómo géneros documentales o no fictivos coinciden en la poesía de Rukeyser. No aludo a mimesis ni representación, sino a la producción de un efecto, a veces proveniente de un marco visual (alusiones, no necesariamente fotos) que crean en el lector una distancia (o espacialidad) que produce pensamiento. La afirmación de Susan Sontag (2003) referente a las fotos que expresan dolor podrían ser un primer estímulo para pensar. Cuando dichas fotos se vinculan a una posición ideológica y a cierta producción reactiva a ser promovida en el lector, tienden a poseer ciertas características, sobre todo, retóricas. ¿Cómo puede ello aplicarse a la lectura de un libro de poesía? Sontag afirma que solo los ya convencidos reaccionarán de acuerdo con lo que el fotógrafo espera de su espectador. Nada se logra, sino una coincidencia con el productor de la foto; nadie externo a ese esquema mental es interpelado. Mas qué decir sobre la posibilidad de transformar a un espectador en miembro de un jurado, es decir, en alguien que debe deliberar después de conocer unos hechos, me interesa pensar cómo comprometer a un lector como persona; cómo lograr y por qué medios que alguien reaccione ante un acto injusto, emita un juicio o se indigne después de ser interpelado(a) estéticamente.



¿Qué diferencia hay entre conmoverse y comprometerse? Según la voz poética, la cantidad de trabajadores fallecidos de silicosis iguala a los causados por la guerra. “Only eleven States have laws./ These are today one million potential victims./ 500,00 Americans have silicosis now./ These are the proportions of war.” (103) Son comparables las voces de los enfermos de silicosis en el poemario de Rukeyser con la imagen horrorosa de algunas fotos bélicas. Para comparar: ¿qué papel desempeña la fotografía de guerra frente al efecto producido? ¿Es fugaz el horror de mirar un evento o permanece como una placa de plata en la memoria? Lo mismo en el poema. Resuena en nosotros la voz del hijo moribundo de la Sra. Jones, testigo cuya voz escuchamos en el poemario, y regresamos a Benjamin:

Las fotografías de Daguerre eran placas de plata yodada expuestas a la luz en la cámara oscura que debían ser sometidas a vaivén hasta que, bajo una iluminación adecuada, se podía reconocer en ellas una imagen de un gris claro. [...] La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque, en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia, aparece un espacio elaborado inconscientemente. Es corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque sea solo a grandes rasgos, de la manera de andar de la gente, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se da el primer paso. La fotografía, en cambio, la hace patente con sus medios auxiliares, como la velocidad de obturación y el congelado, o con los aumentos. Solo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que solo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional. (2018: 76)

Al evaluar el proceso de revelado debemos recordar cómo antiguamente en el laboratorio fotográfico el papel sensitivo se sumergía y movía en la bandeja impregnada de químicos para que la imagen aflorara a la luz. El movimiento del papel en la bandeja permite que su impresión no sea desigual. Así también establecemos paralelamente una relación con la lectura: mover las piezas del lenguaje o las frases provenientes de testimonios y otras materias para que se repartan entre sí de forma que de allí aflore la luz, con la voz poética al fondo para que produzca una verdad poética, un material nuevo que debemos elucidar como lectores a fin de producir nuestro sentido. De esos retazos se impregna la imagen poética y nuestra disposición para escuchar, ver y decidir. Lo que la voz poética querría capturar cuando navega por estos materiales es una disposición abierta a los sentidos del aquí y el ahora a fin de capturar la imagen, que no es referencial, pero que se halla inmersa en ese referente que es la vida. La sustancia química solo sirve para acelerar sus disposiciones o para producir una fractura entre el ámbito consciente y el flash inconsciente del pensamiento. Lo contribuido como lectores permite que el texto abra las entrañas y se transforme (tanto la cosa como quien lee) en una bomba silenciosa de tiempo, lista para estallar en el momento preciso.

La “ampliación” a la cual aludí anteriormente es un vocablo recurrente en *The Book of the Dead*. Sobre esa captura instantánea de la cámara, el instante que se produce es también aquel momento místico del que hablaba Derrida en *Fuerza de Ley* cuando un juez es movido a elaborar una decisión nueva sin precedente, estimulado por una convicción ética. Considero que a este futuro también alude Benjamin, un futuro impregnado fragmentariamente vía la recomposición de las partículas previamente avizoradas por Rukeyser cuando acumulaba entre sus materiales sustancias diversas: gráficas de acciones, rayos X, nombres personales y corporativos, testimonios directos, fórmulas químicas, ecuaciones de física, enumeraciones, ironía, rima, música, personificaciones, alegorías, mapas, citas, cartas legales y cartas de amor, descripciones, secciones pastoriles y anti-pastoriles, elegías, blues, baladas, monólogos líricos, épicas laborales, trenos funéreos. En el poema “Alloy” (“Aleación”), viejo nombre para el pueblo “Boncar” en West Virginia, se recoge el paisaje económico e histórico donde ocurrió el evento, el sitio donde la sílice sirvió para ser transformado en acero. “Alloy” es seguido por el poema “Dam” (“Represa”) en *The Book of the Dead*, que describe al agua como origen de todo el poder y la energía. Al agua se le da un tratamiento privilegiado en este libro porque, más que el fuego, constituye el poder transformativo mismo. Si en “Alloy” las imágenes contienen una cierta horizontalidad, en “The Dam”, el agua debe caer verticalmente para producir una energía proveniente del movimiento.

Diverted water, the fern and fuming white
ascend in mist of continuous difusión.
Rivers are turning inside their mountains,
streams line the stone, rest at the overflow
lake and in lanes of pliant color lie.
Blessing of this innumerable silver,
printed in silver, images of stone
walk on a screen of falling water
in film-silver in continual change
recurring colored, plunging with the wave.¹⁷

(100)

El movimiento define esta caída filmada en plata, como una foto a ser guardada cual una joya. La potencia del agua descansa en su movimiento, su fluidez y el poder del paralelismo que crea. La

¹⁷ Desviada agua, el helecho y el blanco vaho/ ascienden anieblados en difusión continua./ Los ríos regresan al interior de sus montañas/ las corrientes adelgazan la piedra, reposan al desborde/ de los lagos y yacen en sendas de color dócil./ Bendición de esta plata innumerable,/impresa en plata, imágenes de piedra/ruedan en una cortina de agua en cascada/en platinado fílmico en constante cambio/en color recurrente, hundiéndose en la ola.

muerte es vida, igual que las cosechas en el poema “The Cornfield” se nutren de los cuerpos sepultados de los trabajadores que ahora resucitan y cuya cosecha revolucionaria madura (“harvest is coming ripe”). Como aquí: “it changes. It does not die” (“cambia, no muere”). La inscripción en este segmento nos llega a partir del paralelismo visual/verbal que sostiene al libro: mira y ve:

Carry abroad the urgent need, the scene,
to photograph and to extend the voice,
to speak this meaning.

Voices to speak to us directly. As we move.
As we enrich, growing in larger motion,
this word, this power.¹⁸

(110)

Poéticas de la mirada y deícticos de la acusación: hablas jurídicas

La estructura de *The Book of the Dead* se resume en un ciclo perfecto que sutura el acto de mirar con el decir. Decir es una forma de mirar; decir permite ver. Desde un principio, este discurso establece las coordenadas espaciotemporales del hablante, razón por la que los deícticos y el uso de los verbos en presente nos conducen y orientan, tanto física como éticamente, a lo largo del paisaje de West Virginia y de la tragedia que alberga Hawk’s Nest. El poema introductorio (“The Road” o “El camino”) ya coloca al lector en una región, un pueblo, una mina y un túnel al este de los Estados Unidos, una zona recientemente cartografiada en el proyecto de los mapas de carreteras del Nuevo Trato.¹⁹ Esta es la cartografía parcial de una región a explorarse, lo malvado de la modernidad que se revelará, la anti-“invitación al viaje”. Los verbos en tiempo presente dictan una trayectoria cuando prescriben: “These are roads to take when you think of your country” (“Estos son los caminos a tomar cuando piensas en tu país”) (73). A propósito, recordemos los panoramas y vistas que registran varias películas que anteceden y suceden al poemario de Rukeyser, tales como *Modern Times* (1936) de Charles Chaplin, *Grapes of Wrath* (1939) de Steinbeck y el correspondiente film de John Ford (1940). Estos textos comentan la ruta de las carreteras y autopistas del futuro pero, además, el destino de las

¹⁸ Exporta la necesidad urgente, la escena/ para fotografiar y ampliar la voz,/ para decir su significado.// Voces que nos hablen directamente. Mientras nos movemos./Mientras enriquecemos/incrementando en un movimiento más amplio, esta palabra, este poder.

¹⁹ Shulman (2000) recuerda que *U. S. 1* se publica el mismo año que la guía *U. S. 1* del Federal Writer’s Project (186).

carreteras rurales del país en relación con la modernidad, así como las carreteras existentes entre la metrópolis y los pueblos pequeños, el trabajador urbano y el agricultor, el gradual acoplamiento del humano a la máquina, la red visible e invisible que vincula inversión capitalista, fuerza de trabajo y plusvalía.

La fotografía Nancy Naumburg, así como los diarios, mapas y parafernalia que cargan son elementos transitorios del archivo en movimiento que acompaña a la poeta, una de las razones por las que su libro haya sido analizado casi exclusivamente como un poema documental. Además, la misma poeta ha comentado que el poema extiende o prolonga el documento. Cualquier lector o lectora puede advertir la influencia de la cultura documental de los treinta en su texto. Michael Davidson es uno de los primeros críticos que ateniéndose a los comentarios de Rukeyser sobre la cultura filmica y su experiencia como editora, establece el vínculo técnico-ideológico entre ambos métodos: el film, las texturas poéticas exploradas por Víctor Schlovsky y su conocimiento de las técnicas de edición de Eisenstein. Davidson comenta que “It is against the backdrop of the era’s photojournalism and investigative reporting that *The Book of the Dead* must be read, fusing as it does techniques of modernist pastiche and montage with partisan reportage and editing” (140). Shulman, Thurston, Davidson, Dayton *et al* subrayan la presencia del fotógrafo, el lenguaje visual y la imagen invertida de la Kodak.²⁰ Shulman enfatiza que ello prepara al lector para que observe una imagen invertida de América en las corporaciones en conflicto con la historia y la historia natural del país (187). Dayton la vincula con “Song of the Open Road”, de Whitman (*Leaves of Grass*) y al citar el *Documentary Expression and Thirties America*, de Stott incorpora a la discusión el sentido de hallarse personalmente allí (“being there”), añadiendo que Rukeyser destaca el sentido exteriorista e interiorista de ese viaje, especialmente cuando dice: “Here is your road, tying//you to its meanings: gorge, boulder, precipice./Telescoped down, the hard and stone-green river/ cutting fast and direct into the town”²¹ (74). Prefiero ver en esta alusión al camino y los riesgos del viaje de la persona interpelada (un gesto auto-referencial) una oscilación productiva entre la materia prima y su propio tratamiento de la sustancia prosaica sobre la que moldea su poética: el fortalecimiento paulatino del

²⁰ Kalidjian lo vincula a la alusión de Marx a la tecnología como falsa conciencia cuando usa una cámara, como si produjera una imagen invertida de las cosas. “During the course of Rukeyser’s long poem, this normalized setting is exposed and critiqued as a deceptively “inverted image” —one that distorts Gauley bridge’s actual history of gender, race, and class oppression. Mainstreet’s façade of affirmative bourgeois culture only thinly masks what Marx would describe as the underlying historical “life-process” that everywhere negates its tranquil first impression”. (168)

²¹ He aquí tu camino, atándote// a sus sentidos/desfiladero, peñón, precipicio/ telescopio abajo el río duro de piedras verdi-negras/ cortando veloz y directo hasta el pueblo.

reto factual, el acopio poético de un testimonio y su exploración consciente del medio, los cortes o incisiones en el fluir del agua del río y el metalenguaje de su discurso que conducen a la voz poética hacia el motivo recurrente del poema, que es el río y sus aguas, la energía, todas ellas metáforas de la creación y la palabra poética, la sutura de la vida y el arte dentro de las dimensiones de la trayectoria de lo que es la historia de esta alegoría fluvial.

La relación existente entre las vanguardias y la vida era un tema productivo y/o debatible en los treinta en Estados Unidos, muy influida por el constructivismo ruso. Aún el dictamen leninista de subordinar el arte a la política no ejercía el efecto profundo que tan solo más tarde aparecería cuando las vanguardias incorporan el consumismo en América, uno de los aspectos que más critica Rukeyser sobre la industria cinematográfica hollywoodense y quizá una de las razones por las que abandona el OWW. Como destaca Rabinowitz, un documento no es equiparable a documentar: “Documents may appear to be neutral sources of historical truth, but documentaries have and present values; they are persuasive, or simply artifactual. A document purports to tell the truth, but it is always suspect because the truth-claim depends on differentiating itself from fiction, naming itself as non-fiction” (1994: 7). Respecto a Rukeyser, ella misma marca una distancia: “the universe of poetry is the universe of emotional truth” (“El universo poético es el universo de la verdad emocional”) (1996: 23).

A medida que avanzo, mi propósito de establecer un balance perfecto entre documentación y poetización, mirar y decir, adquiere una pertinencia vinculable a la producción de una “verdad emocional” o un conocimiento vía el montaje y el proceso de fragmentación o corte de un material heterogéneo. Lo político no se superpone sino que es inherente al arte, el propósito artístico produce un efecto y una distancia necesaria, dados los materiales mismos. No es mimético y en este sentido no se halla tan cerca de la estética del Frente Popular, sino del momento constructivista de la vanguardia rusa. Se trata de una poesía lírica que busca un poder diferente, “Not Sappho, Sacco.” Con relación al espacio jurídico, aunque exista una estructura viable en el proceso judicial, también productor de una verdad, el *ethos* de Rukeyser es abiertamente anti-institucional, radical. Esta es una artista experimental que se nutre de diferentes texturas visuales y verbales y crea un efecto político que aspira a horizontalizar a los interlocutores, muy próximo al concepto de “artist as producer”, de Benjamin, cuando de lectores se trata. Rukeyser se halla también imbuida por la estética brechtiana y el uso de medios tales como periódicos y estéticas teatrales. Predice y prefiere la transformación de su lector en un agente de cambio. Ambos lenguajes se desenvuelven paralelamente; lenguajes visuales y verbales encuentran apoyo recíproco en la evidencia provista o sugerida: rayos X, testimonios, jergas médicas o comerciales, tablas de acciones, fórmulas químicas, invitando al lector

a emitir un veredicto y escuchar una promesa futura para proveer voz a las víctimas. Mrs. Jones y la profunda convicción de quien la escucha (con el uso de deícticos y preguntas en el texto) tienen un propósito perlocutorio; diciendo, ya la voz poética logra efectos en el lector. Esto es potencialmente revolucionario, al ello provenir del hecho literario *vis a vis* el conservadurismo de la institución jurídica que solo aspira a emitir un veredicto, dado que su “objetividad” es su punto de inflexión retórica colocándose a sí mismo dentro del ámbito de la verdad, aunque solo se trate del espejismo emanante de una producción circular y narcisista.²² Aun cuando una institución haya sido sustituida por otra, la primera se abre a la percepción y al enjuiciamiento ético hallando otros caminos. En esta apertura estriba la transformación a la que aspira la vanguardia benjaminiana en “The Artist as Producer”, que incluye la transformación de todos en productores culturales. Un juicio se conforma con un veredicto, mientras que en el arte siempre queda lugar a la sospecha, aspirando a mayor libertad con los materiales que se presentan. Un juicio vía el sendero estético, contrario al legal, afirma mejor la libertad.

En “The Road” (“El camino”) abunda la toponimia y alude a figuras históricas, entre ellas, el Juez de la Corte Suprema, John Marshall, cuya memoria es opacada por otra: el “Hawks’ Nest”, lugar de la tragedia.²³ La borradura del nombre propio de uno de los jueces supremos de la nación norteamericana funciona como desautorización simbólica en un poema cuyo acto de habla principal es enjuiciar, un acto de justicia poética que le asigna un nombre preciso (justo) a un acto (injusto). En el tiempo del poema, metafóricamente hablando, esto es un lugar habitado por el nido de un pájaro y por un acto de supervisión adicional realizado por otro pájaro mirando hacia el abismo, el de la voz poética y la fotografía que sobrevuela el paisaje y su lector, revisando o repasando los hechos, “telescoped down”. Lentamente, quienes leemos entramos en las Cascadas del Kanawha y en la historia de West Virginia, en el territorio robado a los indios americanos, vemos las tribus desplazadas y la guerra civil, seguido de la inscripción que interviene el poema aludiendo a la ejecución del abolicionista John Brown y recordando el poder del agua, equiparable en el texto a la palabra poética.

El título general del libro en el que Rukeyser incluye este poema ya se coloca definitivamente en la Carretera #1 y el acto que física y afectivamente ubica al lector ahí se convierte en un enclave

²² Recordemos al Foucault de *La verdad y las formas jurídicas* y cómo el proceso de encontrar la verdad es una producción del sistema jurídico.

²³ “The prominent cliffs capping the New River Gorge near Ansted, now known as Hawks Nest, were originally named Marshall’s Pillars in honor of then Chief Justice John Marshall’s surveying expedition in 1812. These cliffs are formed from the Nuttall Sandstone, dating from the Early Pennsylvanian Epoch”. <http://www.wvencyclopedia.org/articles/1533>, by Blascombe M. Blake, Jr.



exhortativo que será seguido del “Statement Phillipa Allen”, la trabajadora social cuya exposición describe factualmente el evento que motiva a la poeta a escribir: una enfermedad adquirida por razón del abuso laboral. Este poema destaca su testimonio como testigo y lanza la acusación, la causa de la enfermedad: “The contractors neglected to provide the workmen with any safety device” (los contratantes descuidaron negligentemente proveer mecanismos de seguridad a los trabajadores”) Más tarde, aparece el juicio a emitirse y el primer emplazamiento del libro al lector, colocándole en una posición deliberativa. Los deícticos devienen exhortaciones cuando son acompañados de preguntas que reclaman la atención del lector e incluye el escenario:

The road flows over the bridge.
Gamoca pointer at the underpass,
opposite, Alloy, after a block of town.

What do you want —a cliff over a city?
A foreland, sloped to sea and overgrown with roses?
These people live here.²⁴

(78)

Los deícticos indican un lugar y una escena a ser juzgada, sus actores principales y las “figuras jurídicas” que serán enjuiciadas. El poema reconstruye un lugar o región, sus actores (inmigrantes negros y personas enfermas *vis a vis* compañías) que ocuparán una posición adversativa, más un comité que emitirá un veredicto basado en la evidencia presentada. Aunque se revelan los nombres propios y los de las corporaciones involucradas, constituyendo esto una parte crucial de la acusación que es el poema, al decirse los nombres de unos y otros así como los testimonios emitidos por cada parte en la historia, hay una profunda disparidad entre quienes obtienen las ganancias y beneficios, cuyos nombres propios se ocultan tras el velo de la corporación, y los nombres propios de las víctimas. La disparidad entre una persona jurídica y una real, una ficticia y otra verdadera, constituye parte de la denuncia del poema. Aquí las víctimas siempre tienen nombre y la especificidad de los nombres propios contrasta con la abstracción de los nombres tras los que se oculta la corporación; significando ello un testimonio poderoso de desigualdad. Para conocer los nombres de los victimarios habría que llevar un juicio ulterior consistente en descorrer el velo corporativo. “Ostende mihi faciem

²⁴ El camino corre sobre el puente./ Un indicador hacia Gamoca en el paso inferior,/ Alloy enfrente, a un bloque del pueblo./ ¿Qué es lo que quieres, un risco sobre una ciudad?/ ¿Un promontorio en declive hacia el mar y cundido de rosas?/ Esta gente vive aquí.

tuam” (“Muéstrame tu rostro”), diría Sor Juana, aludiendo al confesor que se oculta tras un pseudónimo.

Este poema es un desfile de prueba y un juicio. La voz poética conduce los procedimientos y despliega la evidencia para intervenir a favor de las víctimas. La voz poética se convierte en abogada de las víctimas. El poema asigna culpa en un caso de acción de clase por negligencia corporativa e implicaciones criminales. Durante el proceso, el caso de negligencia se convierte en un caso criminal que adquiere proporciones bélicas, una guerra de clase, una guerra racial también. Sin embargo, el poema no culmina asignando culpa, más bien trasciende el veredicto de culpabilidad y piensa un futuro, guiado por otro fantasma, el de John Brown. En este sentido lo visual es una metáfora para verbalizar estéticamente algunos factores que convoca la interpelación y recuerdan la promesa: “I shall give a mouth to my son” (daré voz a mi hijo”), la promesa que hace la Sra. Jones ante la muerte de su hijo. Esta promesa deviene un doble acto de habla al interior del poemario, dado que es simultáneamente un acto que la voz poética realiza en ese momento. La promesa de la Sra. Jones (un *commissive*, que compromete al hablante a hacer algo) es también la promesa de la voz poética, proveyendo la posibilidad de convertirse en algo más, a manera de una prolongación de la voz, un sistema de ecos que amplía la repercusión de la promesa. Esta acción amplía el impacto del escenario histórico, jurídico y estético del libro. Mas aún, hay un efecto al que todo libro aspira y que involucra al lector. Las condiciones de felicidad alrededor de este se relacionan con otra autoridad que ordena los sentimientos y no necesariamente los hechos, y es más verídico que la producción de la verdad de un tribunal. En ello estriba el poder de la autoridad literaria sobre la legal.

El “ver” de Rukeyser la inicia en el “decir”. No solamente se trata del decir de la voz poética, sino del “jurado” constituido por los lectores. Rukeyser llama nuestra atención desechando toda expectativa romántica cuando se mira hacia este lugar, oponiendo así dos cánones poéticos. Un acercamiento turístico a un paisaje provenzal o medieval (el de Pound o el de Eliot) o modernista (el de Crane o el de Williams) no orienta al lector de un texto como este que se sostiene en el abismo de unos “harsh night eyes” (78), donde los inmigrantes negros traídos para trabajar en una mina de sílice van muriendo paulatinamente. Si el primer poema dirige la mirada del lector hacia un pueblo visto desde arriba usando una perspectiva aérea, este otro poema titulado “Gauley Bridge” reproduce un espacio ortogonal donde todos ocupan el mismo plano y en vez de la vista aérea, ingresamos en la horizontalidad. Cada detalle ocupa su lugar cuando aparecen sobre el mismo plano el hombre de la esquina, los rieles del tren, el correo, la parada de buses y el hotel. La escena podría ser leída como una acotación al guión que le asigna un lugar a cada cual en el paso de peatones, en la calle, cerca de



la oficina del médico. El silencio permea esta horizontalidad (“coast-to-coast schedule on the plateglass window”) y solo sonidos indiciales interrumpen la perspectiva del conjunto: la tos, la puerta que se tira, el silbido de los trenes. El lugar está habitado casi exclusivamente por la población afroamericana y por la inmovilidad, pero el súbito exabrupto de la voz poética altera la ilusión creada por el plano ortogonal que hasta ahora ha funcionado como un ojo desnudo (“naked eye”). Toda la escena nos prepara para la última pregunta que interpela al lector, cortando el diseño abstracto del pueblo simbólico con el fin de condenar nuestras falsas expectativas sobre lo pintoresco. Un deíctico pronominal (‘you’) deviene una acusación que fuerza al lector a confrontar una realidad: “¿Qué es lo que quieres, un risco sobre una ciudad?/ ¿Un promontorio en declive hacia el mar y cundido de rosas?/ Esta gente vive aquí.”// (78) La sorpresa o el golpe es doble: comenzando con la abrupta llamada a quienes leen después de la extensa descripción de Gauley Bridge, seguida de su deseo inconsciente de un paisaje canónicamente bello, dadas las reacciones convencionales que una evocación del precipicio pudiera sugerir, con las flores desbordando balcones naturales. Después de crear una atmósfera de abandono y ruina (calle cerrada, paredes de madera) que convierte al eco en el protagonista principal de esta escena, llega la llamada a quien lee *La distancia* es creada por el aparato fotográfico ya mencionado dos veces en el poema y parecería que nadie observa a quien cuestiona hasta que irrumpe, condenando el canon literario: “¿Un promontorio en declive hacia el mar y cundido de rosas? (78).

Primero aparece la construcción espacial vía la descripción y, después, el habla y expresión de cada testigo presentado a través de una densa red de citas, muy diferente a las de Pound o Eliot en sus respectivos poemas. Como afirma Davidson: “en poesía, citar documentos dirige el énfasis modernista de la materialidad del lenguaje estético a la materialidad social del habla” (139) y “ella provee encuadres interpretativos que transforman el documento en alegoría nacional” (146).²⁵ De su parte, Shulman responde a algunas críticas negativas que condenan la variante afroamericana y comenta la fidelidad de Rukeyser a la lengua y sensibilidad de los trabajadores, señalando que su tributo a éstos (a la Sra. Jones, o la carta que el agonizante envía a su novia, casi citado *ad verbatim*)

²⁵ “As a modernist Isis [Davidson remite al intertexto del libro de Rukeyser, *El libro de los muertos* egipcio], Rukeyser gathers the scattered limbs of the proletariat (strikers, soldiers, pioneers) and joins them to the Republican forces in Spain and finally to the Miners of West Virginia –like previous hero questers (and modernist poets), these miners also descend into the underworld, although their journey is not a search for lost cultural plenitude but a fatal contract with progress” (146).

está profundamente codificado en la lengua misma, de modo que Rukeyser no necesita *slogans* sobre los trabajadores para poder celebrar su dignidad, importancia y humanidad” (204).²⁶

En este sentido, el lenguaje se enmarca, así como el paisaje; la voz poética define a una población a partir de su habla, su lenguaje y su evaluación de un evento para mostrar a una lengua pensándose. Es evidente que Rukeyser establece un balance entre los retratos individuales y los grupales fundamentándose en un registro y expresión lingüística diferente, dependiendo de cada sujeto. La contextualización de dichas voces en un tiempo y lugar específicos, connotan una comunidad unida por sus voces en una gran armonía coral. Hay, además, una concepción clara de las implicaciones jurídicas de citar un testimonio *ad verbatim* dada la certeza de su veracidad, fiel a las características solemnes y formales inherentes a la expresión. La legalidad se halla impregnada en las palabras, la lengua, las respuestas y sus consecuencias, porque un informe del congreso es un informe público y la autoridad otorgada en el acto de su emisión se transmite al segundo acto, que es el de la voz poética empotrada en ella. Esta “puesta en abismo” oral es estratégica, tanto desde el punto de vista de su veracidad como del reclamo inherente al poema, específicamente en las expresiones que clausuran los poemas “Praise of the Committee”, “Mearl Blankenship” y “Absalom”, pues están investidas con el poder de exigir y prometer que determina el camino. En “Praise of the Committee”, el poema termina con el verso “Their hands touched mastery;/ now they demand an answer” (82). En “Mearl Blankenship”, el trabajador que le escribe a un receptor anónimo solicitando una compensación justa termina emplazándolo: “if you can do anything for me/let me know soon” (83). Y en el formidable poema “Absalom”, la madre explica la historia del deceso de su esposo y sus tres hijos concluyendo con la evocación del reclamo de su hijo menor de que le hagan una placa de pulmones después de fallecido para que pueda confirmarse científicamente la causa de su muerte. Después de aseverar que el valle completo es testigo (“the whole valley is witness”) de estas muertes y autorizándose en un canon milenar, el *Libro de los Muertos*, y la forma en que los fallecidos van abriendo el camino, los dos últimos versos del poema constituyen el momento dramático más importante de esta doble travesía por su vida y por el poemario: “he shall not be diminished, never;/ I shall give a mouth to my son” (él no será menoscabado, nunca;/ le daré una boca (voz) a mi hijo”) (85). Este es el propósito del poemario: para sobrevivir hay que dar testimonio. Se trata de dos reclamos sucesivos enviados a receptores diferentes y en diverso tono, además de la importante

²⁶ Dayton explica que el poema “Mearl Blankenship” es una transcripción de la carta, “a quasy documentary procedure” (47) y que Rukeyser solo añade las pausas. En el caso de “Statement: Phillipa Allen”, el poema es un intenso trabajo de montaje de cientos de páginas provenientes de la Comisión Federal que Rukeyser abrevia y recompone magistralmente.



promesa de la madre que es, a su vez, la de la poeta. Si pudiéramos asignarle un lugar privilegiado a todas las expresiones contenidas en el libro, es esta cita directa de la madre la más autorizada para testificar.²⁷ Así se tiende un arco entre la voz de la madre y la voz poética pues además de dar testimonio, ambas voces se embarcan en una promesa que involucra una justicia futura.

Rukeyser y el constructivismo ruso

Hay una intensa elaboración o edición de las citas y, ciertamente, la producción de un efecto que forma parte de la técnica del montaje que aprende Rukeyser de Eisenstein y de su experiencia editando y produciendo documentales. Dada la compleja elaboración de las imágenes visuales y verbales en el texto de Rukeyser, así como un método de doble exposición (visual y lingüístico), no debemos olvidar la diferencia que el formalismo ruso estableció entre el lenguaje poético y el no-poético, una oposición que puede explorarse dentro de las interrogantes que este libro podría evocar al contrastarlo con un libreto o guión. Shlovsky afirma en su análisis del *Tristram Shandy* que cuando la forma y la técnica protagonizan una novela, esta se torna fundamentalmente poética.²⁸ El tema se repite en “Poetry and Prose in Cinematography” (1927) donde añade que la diferencia entre poesía y prosa estriba en un artilugio geométrico: la cesura del verso. Una composición sujeta a alteraciones dado el patrón rítmico (como la aceleración de los encuadres) ya funciona poéticamente y concluye con su ya conocida oposición entre el film prosaico y el film poético señalando que en el segundo las características técnico-formales predominan sobre lo semántico. La composición es resultado de las técnicas formales y no de la semántica. Un film sin argumento es un film poético,²⁹ discusión que debe compararse con la de Eikhenbaum en su artículo “Literature and Cinema” (1926), donde afirma que ambos géneros poseen tendencias sincréticas y que el argumento en cine atañe al montaje, que

²⁷ Thurston percibe que en “Absalom” Rukeyser no asume un feminismo tipo Frente Popular en la figura de la Sra. Jones (tesis de Kalaidjian), sino un sentido de maternidad (195). Ello es seguido por la crítica hecha por Shulman a Kalaidjian dado un “liberal reading” que satisfaría a un lector posmoderno. Shulman insiste en el compromiso de igualdad al que se atiene Rukeyser y al sufrimiento de la gente común (239) que caracteriza su relación con el Frente Popular. Algunos críticos coinciden respecto al importante poema “George Robinson: Blues”, que concluye con la imagen de un hombre blanco y otro negro emergiendo del túnel, racialmente indistintos porque ambos están bañados en polvo de sílice: “As dark as I am, when I came out at morning after the tunnel at night,/ with a white man, nobody could have told which man was white. The dust had covered us both, and the dust was white.”

²⁸ Pasolini introduce en los sesenta el término “cine de poesía”. Ver a Ramos a propósito del experimentalismo en el cineasta cubano Nicolás Guillén Landrián, en <http://www.lafuga.cl/los-archivos-de-guillen-landrian/659>.

²⁹ “[...] in a poetic film the technical-formal features predominate over the semantic features. The composition is resolved by formal techniques rather than by semantic methods. Plotless film is poetic film”. (Bann/Bowlt, 130).

define como un sistema de enmarcados, que incluye yuxtaposición de perspectivas, ángulos dinámicos, construcción de puentes semánticos, metáforas, etc. (124). Según él, aunque originalmente el cine mudo carecía de sonido y palabras, las palabras permanecían en el oído interno del espectador dependiendo de cómo el lector(a) construía los cuadros y sombras del significado: “It is this task that I call the internal speech of the viewer. It is interrupted by moments of pure photography, but without it the film cannot be understood” (125). Eichenbaum destruye la oposición radical que Shlovsky establece entre film poético y no poético respecto a cómo el significado se proyecta y que la diferencia entre prosa y poesía en el film no atañe al uso o desuso de la palabra, pues todas las expresiones artísticas son sincréticas (124).

¿Cómo intervendría Rukeyser en la polémica previa? Según la poeta, el lenguaje provee el significado factual y las imágenes proveen relacionalmente el fundamento simbólico del poema. Según afirma en *The Life of Poetry*, “the bonds of poetry, which make for form and development, are those of growth within the poem” (35) y cita algunas biografías cuya cronología es iluminadora, tales como las de Jesús, Buda, Gandhi y John Brown, dándole sentido secuencial a su observación.³⁰ Rukeyser sostiene su definición de la imagen-contenido en la acción dramática “in which the characters out their meaning”. En la imagen, una relación del lenguaje “actúa su significado” (39).³¹ Lo dicho y la forma en que se dice se funden en la imagen, no importa si es visual o lingüística. En *The Book of the Dead* los retratos verbales individuales o grupales que surgen de la complicada red dialógica, rinden otra imagen, presentan el paisaje bajo otra perspectiva. Los retratos grupales añaden sentidos que se relacionan con la sutileza, el ritmo, el sonido, el enjuiciamiento, y en estos poemas se producen las más súbitas y sutiles interrupciones rítmicas y tonales. Cada testimonio exhibe cuán multifacéticas pueden ser las voces y la poesía interna de cada cual.

Usualmente, la crítica distingue entre poemas líricos y documentales, una nomenclatura que en cierta medida responde a la diferencia formalista antes explicada. Estimo que el libro de Rukeyser se sostiene independientemente de estas categorías, dada su activa experimentación con carteles, collage, gráficas y lenguaje poético. A efecto de esta lectura, prefiero agrupar los poemas obedeciendo el escenario jurídico creado por el texto al presentar el lugar, así como los retratos con sus respectivos

³⁰ “In this country, one man who cut through to the imagination of all was John Brown, that meteor, whose blood was love and rage, in fury until the love was burned away” (1996: 36). En el poemario, Brown es guía, como víctima y liberador. Al referirse a quienes recuerda, dice: “These lives, in their search and purpose, offer their form, offer their truths. They reach us as hope” (35).

³¹ “In the image, a relationship of language acts out its meaning”. A poem is not its images any more than a symphony is its themes. A poem is not its words any more than a symphony is its notes. The image, the word, the note —those are methods by which the imaginative experience is presented and received” (39).



testimonios, proveyendo una trayectoria que corresponde a la presentación de los hechos, acusación, veredicto y libertad estética con que replica a dichas categorías jurídicas dentro del desarrollo del poemario. Regreso a mi primera afirmación sobre el ver y el decir, aunque añadiendo el énfasis en la voz según Rukeyser: “the depth of sound, in focus, is as moving as the depth of vision can be” (1996: 152).

Tracemos algunos de los más importantes testimonios en el marco de su potencia factual y estética, por ejemplo, el testimonio de una trabajadora social ante el Subcomité del Comité del Trabajo en la vista congresional. El lenguaje no poético deviene poético cuando se reorganiza estéticamente; la re-contextualización sirve al arte y la justicia. La poeta trabaja con la autoridad que emana del testimonio público, transformado en un testimonio poético al recontextualizarse y ampliarse de ritmos, acentos y metáforas. En suma, Rukeyser crea un collage repleto de hechos provenientes del testimonio de Allen: la tragedia del Gauley Tunnel, los veinticinco centavos por hora, los dos mil hombres barrenando durante dos años y medio para desviar el agua hacia una planta hidroeléctrica, la roca barrenada como sílice puro, importante en el procesamiento eléctrico del acero. La empresa contratante fue negligente porque sabiendo que trabajar desprotegido era peligroso, la compañía “neglected to provide the workmen with any safety device”. En ese proceso, el desvío del agua es un detalle crucial, el túnel se agranda para extraer sílice, modificando los planes originales y sustituyendo el interés público por el privado:

The tunnel is part of a huge water-power project
begun, latter part of 1929
direction: New Kanawha Power Co.
subsidiary of Union Carbide & Carbon Co.
That company —licensed:
to develop power for public sale.
Ostensibly it was to do that; but
(in reality) it was formed to sell all the power to
the Electro-Metallurgical Co.
subsidiary of Union Carbide & Carbon Co.
which by an act of the State Legislature
was allowed to buy up
New Kanawha Power Co. in 1933.
—They were developing the power. What I am trying to get at,
Miss Allen, is, did they use this silica from the tunnel; did
they afterward sell it and use it in commerce?
—They used it in the electro-processing of steel.³²

³² El túnel es parte de un enorme proyecto hidráulico/comenzado a fines del 1929/bajo la dirección de New Kanawha Power Co./subsidiaria de la Union Carbide & Caribbean Co./ Esa compañía-licenciada:/para desarrollar energía para la venta pública./ Es patente que era para eso: pero/(en realidad) se creó para vender

(76)

Su exposición, caracterizada lingüísticamente por una ilocución descriptiva de cuáles son las cosas es seguida por una expresión directiva que provoca al receptor para que haga algo. Una pregunta concluye este poema: “What can be done about this?” (¿qué se puede hacer?) Y ella responde: “I feel that this investigation may help in some manner. I do hope it may”. (“Siento que esta investigación puede ayudarla de alguna manera. Ciertamente espero que pueda”) (77).

Quiero subrayar el uso del verso extendido por razón del impacto que crea su efecto visual al inscribirse en la página. La cesura versal corresponde al ritmo y las respuestas breves destacan afirmativamente tres acusaciones: 1) negligencia, 2) responsabilidad criminal y 3) desvío de fondos públicos. Además, dado el estatuto de la corporación como persona jurídica, disfruta de la protección legal consistente en proteger la identidad de las personas naturales que la constituyen, salvo que sean acusadas y traídas a corte. La realidad y la falsedad sirven a una crítica de lo que es la ficción de la personalidad jurídica de la compañía (“A corporation is a body without a soul” (“Una corporación es un cuerpo sin alma”) (101), dice el testigo Mr. Griswold en “The Dam”). Una de sus muchas ramificaciones concierne a la figura de la diversión o el desvío, vocablo utilizado a lo largo del poemario al referirse al agua y al poder (“power” en inglés significa también energía eléctrica). En este caso, se fundieron diversas corporaciones medianas y pequeñas subsidiarias a la Union Carbide. Dicha fusión benefició el secreto jurídico de la compañía más poderosa y disimulaba su responsabilidad criminal en el asunto. Mediante ese disimulo traficaron fraudulentamente la posibilidad de unir los fondos públicos con los privados. Uno de los congresistas es irónico al comentar que la compañía estaba “developing the power” (desarrollando energía, pero sobre todo el “poder”), refiriéndose a lo que Allen ha declarado previamente de que estaba “licensed to develop power for public sale” (“licenciada a desarrollar energía para la venta pública”). El corte abrupto entre dos voces superpuestas produce el efecto irónico y la pregunta capciosa confirma el propósito del comentario previo, aunque ahora en la voz de Allen. La relación jerárquica inter-corporativa está magistralmente trabajada por Rukeyser mediante el recurso del sangrado de cada verso representando gráficamente la “diversión”. Así la voz poética asigna la responsabilidad de las

toda la energía a/la Electro-Metallurgical Co./ subsidiaria de la Union Carbide & Carbon Co./que por un acta de la legislatura estatal le permitieron comprar/ a New Kanawha Power Co. en 1933./ -Estaban desarrollando energía. Estoy tratando de llegar a que/ -Miss Allen, ¿es que ellos usaron la sílice del túnel; ellos/ la vendieron después y la usaron comercialmente?/ -¿La usaron en el procesamiento eléctrico del acero?.



compañías subsidiarias, ensombrecidas o invisibles, cuando solo las cláusulas principales de la afirmación o declaración son leídas. El resultado es la responsabilidad conjunta de todas en el encubrimiento criminal. Todo ello se relaciona con la diversión, diversión del agua, del objetivo de las compañías, de los versos principales del poema en contraposición a los secundarios, diversión con el fin de elevar la plusvalía.³³ Los hechos son claros y lamentablemente ya se había emitido un veredicto en la realidad cuando escuchamos a Philippa Allen.³⁴ Sin embargo, la riqueza del poema descansa en la promesa, que es una esperanza de transformación que trasciende la muerte: otro poder (para expresarse) o el poder que otorga la palabra (poetizar).

Ambos poemas, "Statement: Phillipa Allen" y "The Disease" deben leerse en conjunto, pues la enfermedad es la "condición" física a la que Allen remite al lector en el último verso. Una vez más los deícticos se dispersan a lo largo de la estructura del poema, cual una columna vertebral que sostiene y guía no los oídos sino la vista ("guide not our ears now, but our sight"). Aquí los deícticos y la fuerza del imperativo que en su contexto nos obligan a "ver" la "condición". Probablemente a este poema se refería W. C. Williams cuando reseñaba positivamente el uso no torcido (directo) de la lengua en Rukeyser. Así, "The Disease" comienza con una afirmación donde la brevedad de las oraciones y la elusión de la enfermedad fortalecen su contundencia asertiva:

This is a lung disease. Silicate dust makes it.
The dust causing the growth of

This is the X-ray picture taken last April.
I would point out to you: these are the ribs;
this is the region of the breastbone;
this is the heart (a white shadow dilled with blood).
In here of course is the swallowing tube, esophagus.
The windpipe. Spaces between the lungs.³⁵

(86)

³³ "Diversion" en inglés corresponde a "desvío", que aquí sugiere "hacer que algo, especialmente dinero, vaya a parar a un destino distinto del original o declarado".

³⁴ Nada podía hacerse después que este comité rendía su veredicto. Dayton: "The Report found Union Carbide 'at fault in the disaster'" ("El informe halló que Union Carbide tuvo culpa en el desastre." Pero se negó: "the funding and the power of subpoena necessary to conduct a more far reaching and conclusive investigation" (dinero y apoyo legal para continuar la investigación) (37).

³⁵ Esta es una enfermedad de los pulmones. El polvo de sílice lo hace./ El polvo que caua el crecimiento./ Este es una imagen de rayo X tomada en el último abril./ Le indicaré: estas son las costillas;/esta es la región del esternón;/ este es el corazón (una sombra blanca diluida en sangre)./ Este, por supuesto, es el tubo para tragar, el esófago./ La tráquea. Los espacios entre los pulmones.

Más allá de los testimonios, lo que se “dice” aquí es la lectura del perito de rayos X, procediendo científicamente a ubicar los órganos principales de un cuerpo fallecido. Pero no tan solo eso, sino la aparición en una distancia brechtiana del dolor frente a una enfermedad que suprime el sentir. Aquí “ver” o “leer” la placa desemboca en el reconocimiento de otro tipo de acusación hecha por el “veredicto” que dicta un experto. La imputación se hace a través de la descripción técnica mientras mira una gráfica. Este es el testimonio de un perito que nos conduce hacia el interior de la enfermedad; comienza con un veredicto y termina con otro. A ese respecto, hay un poema que funciona como dupla: “The Disease: After-Effects”, cuyo escenario es una vista del Congreso donde la internacionalización de los hechos es el trasfondo. El padre de un representante de Montana también murió de silicosis y es él quien resume el impacto general de la enfermedad y la omnipresencia de la sílice en muchos metales. Sin embargo, éste habla de la inexistencia de remedios legales sobre el uso correcto del metal y sus enormes efectos en las víctimas potenciales: “These are the proportions of war” (“Este es el precio de la guerra”) (103).

“The Doctors” y “The Dam” son poemas experimentales; el primero es una excelente reelaboración poética del informe del tribunal, consistente en narraciones que han circulado públicamente dentro de una discusión de tipo jurídico que concierne a una enfermedad laboral y la negligencia corporativa que rodea el caso, y son narraciones derivadas de las declaraciones de peritos autorizados sobre el tema. Se trata de la comunidad médica, que tiende a auto-encubrirse para evadir su responsabilidad en el asunto (en jerga legal se le llama “conspiración del silencio”) evitando acusaciones de negligencia o impericia profesional. Algunos son médicos de la compañía y otros son investigadores e higienistas del US Public Health Service. Uno señala que la silicosis es una enfermedad ocupacional, el otro, Dr. Harless, no coopera como testigo y niega la negligencia de la compañía. Mediante su exposición, la voz poética siembra la duda e insinúa la falsedad de su testimonio dadas sus exageraciones, su desacato y las contradicciones en que incurre. La secuencia de intercambios usa el procedimiento legal en una vista semi-jurídica así como el lenguaje formal y los procesos que siguen a una exposición lógica, pero casi al finalizar el poema, la voz poética interrumpe la exposición apodícticamente con el siguiente pasaje: “The man in the white coat is the man on the hill,/ the man with the clean hands is the man with the drill,/ the man who answers “yes” lies still. (92)

Algo similar, pero a la inversa ocurre en “The Dam” (“La represa”), donde se interrumpe lo lírico mediante fórmulas químicas y una gráfica actuarial del mercado de valores para subrayar cómo la fusión discursiva produce un efecto. Hay una pátina de solemnidad y gravedad al describir una



naturaleza científicamente controlada, así como para incorporar lenguajes objetivos, abstractos, matemáticos y económicos.³⁶ Dos aproximaciones diferentes al lenguaje y al hecho de que ambos coexisten en este poema es de advertir en “Arthur Peyton”, un conmovedor poema de amor en que el estilo epistolar de Arthur respecto a su prometida contrasta con la fría y ofensiva carta de la compañía, pero coinciden al finalizar, cuando el médico pronostica y evalúa mientras el paciente emite su acusación: “I charge negligence, all companies concerned” (“Le adjudico negligencia a todas las compañías involucradas”, 95). La transformación física de este hombre, que va convirtiéndose en vidrio dentro de un espacio que a su vez va cristalizándose, habla por sí sola. El cuerpo metamorfoseado es un mensajero de muerte y su lamento concierne la forma en que la aleación moderna humano/metal tornan imposible el amor y la vida. Este mutante se vincula con las transformaciones que van ocurriendo en el poema titulado “Alloy” (“Aleación”), donde el proceso químico industrial va transformando al hombre en acero. Si en “Arthur Peyton” el testigo afirma que “they are feeding me into a Steel Mill Furnace” (95) y toda la humanidad es obligada a asumir esa trayectoria (“Forced through this crucible, a million men”) (96), “Alloy” describe el paisaje como si fuera una alucinación, un “commercial field” (su nombre original fue Boncar) y una ruina: “the stored destruction”, “the murdering snow”, el “disintegrated ángel on these hills”. “Alloy” poetiza tanto la transformación del metal como la transformación del paisaje natural y humano en valor económico o mercancía. Rukeyser adopta una posición ambigua respecto a la tecnología y las máquinas, y respecto a la modernidad en general en este libro. Aunque reconoce su poder creativo, una vez esta energía externa invade el cuerpo se convierte en fuerza destructiva: “His face is a cage of steel... his writing torch” (98). Así, algunos poemas podrían considerarse anti-pastorales o se utilizan los recursos usados en la pastoral para rendir homenaje a la modernidad y a la construcción o el proceso de ver la belleza como energía asertiva, en medio de una belleza natural. Pero los humanos son transformados como autómatas, dado el desvío que crea el mal, como apreciamos en el poema “Power”: “This is the river Death” (99), que es una variación de “Power, the root of the tower and the tunnel’s core, this is the end”.

La poeta utiliza el estilo formulaico de la “affidavit” para acusar y pasar factura en “The Bill” (“La cuenta”), mientras se escucha la exposición de ambos comités; el reclamo es una nota de cobro. El vocabulario jurídico se limita a un intercambio comercial; cualquier retribución es tan solo

³⁶ “We have jumped from the aesthetic contemplation of the waterfall to a scientific and instrumental analysis of it. More important, we have shifted from the discourse of poetic contemplation, in which water and power are related through metaphoric condensation and parallel description, to the discourse of electrical engineering in which the two are related through the law of physics.” (Thurston 2001: 194).

económica. Este intercambio reconocido por todos es irónico: el veredicto es una factura, así como el sacrificio de vida de estos hombres constituyó una ganancia para las compañías. Debemos considerar que mientras estos son los hallazgos de un comité, se produce paralelamente un veredicto popular consistente en una serie de acusaciones que toman la forma del deíctico: “I want to point out” o “Bring them”, cuyo propósito es vindicar a las víctimas. El uso de la V mayúscula para enfatizar el vocablo “vindicar” es importante pues es la palabra utilizada para forzar la comparecencia de las compañías para que asuman su responsabilidad: “We recommend/ Bring them. Their books and records./ Investigate. Require. //Can do no more. /These citizens from many States/paying the Price for electric power,/ To Be Vindicated.” Mas como se trata de corporaciones, no es su cuerpo lo que veremos pues la compañía es una persona jurídica sin cuerpo ni alma. Otra persona acude, como un fantasma. Es el momento en que el espectro de Brown aparece en el libro nuevamente.³⁷ En la primera ocasión fue precursor de una revolución y un monumento verbal se erigió en su nombre (la poeta mezcla las viejas palabras con las nuevas):

War born:
The battle at Point Pleasant, Corntalk’s tribes,
last stand, Fort Henry, a revolution won;
the granite SITE OT THE precursor EXECUTION
sabres, apostles OF JOHN BROWN LEADER OF THE
War’s brilliant cloudy RAID AT HARPERS FERRY.³⁸

(75)

Ahora en “The Bill”, a su regreso, la voz poética regresa al monumento, con Brown vivo:

Words on a monument.
Capitoline thunder. It cannot be enough.
The origin of storms is not in clouds,
our lightning strikes when the earth rises,
spillways free authentic power:
dead John Brown’s body walking from a tunnel
to break the armored and concluded mind.³⁹

³⁷ Abolicionista (1800-1859) radical de extracción puritana condenado a la horca por incitar una rebelión esclavista.

³⁸ Nacido de la guerra:/ la batalla en Point Pleasant, las tribus de Corntalk,/ último bastión, Fort Henry, una revolución ganada;/ el SITIO de granito DE la ejecución del precursor,/ sables, apóstoles DE JOHN BROWN LIDER DEL/ brillante ATAQUE bélico en HARPERS FERRY.

³⁹ Palabras en un monumento./ Trueno capitalino. No puede ser bastante./ El origen de las tormentas no está en las nubes,/ nuestros rayos resplandecen cuando la tierra se levanta,/ el derramamiento libera el poder auténtico:/ el cuerpo muerto de John Brown camina desde un túnel/ para quebrar la mente blindada y ocluida.

(106)

Brown resucita al salir del túnel y suyo es el “poder”. Pero es el poder del espectro, el aparecido (revenant) de la justicia. ¿Es que el momento místico en que un juez suspende el *stare decisis* y decide fundar la ley (Derrida) el mismo momento, a la deriva en el tiempo, en que una nueva época es fundada y un futuro se vislumbra, conjurado? ¿Cómo comparar el “momento” en que todo se revela (Benjamin) con la sugerencia derridiana respecto a los espectros y la fotografía? El espectro de Brown es comparable al espectro de Hamlet al regresar de la muerte. “This is a nation’s scene and halfway house” dice el último poema en *El libro de los muertos*. Sin embargo, tres cosas que nunca se cumplirán son “Forget, keep silent, stand alone” (107). A los apostrofados (obreros y jóvenes lectores) la actitud que ella les recomienda es avistar (“sight”), otro verbo de visión: “Defense is sight; widen the lens and see/ standing over the land myths of identity,/ new signals, processes” (110).

La subversión comienza mirando la imagen ampliada para observar detalladamente cómo la nación va transformándose en relación con dos fuerzas opuestas: las compañías y las nuevas señales de la rebelión: la voz poética moviliza, escribe un tratado de termodinámica. La palabra, como antes el agua, es poder; posibilidad de transformación y posibilidad del devenir de la justicia. Dos elementos naturales importantes del poema significan poder: el agua y el fuego (el agua en la represa más el fuego en el horno). El lugar de la transformación es el túnel y la frase se reitera en el poema “Power”: “This is the place”. Se refiere al mismo lugar (el túnel) donde reaparece John Brown, bajo el umbral por donde pasan todos junto con la voz poética; marca además el sitio entre dos poemas una encrucijada entre el agua y el fuego: “This is the midway between water and flame,/ this is the road to take when you think of your country,/ between the dam and the furnace, terminal” (97).

Transformar requiere visión y otro tipo de *techné*, asistida por la manipulación y la ampliación imaginística. Regresamos así al artículo de Benjamin sobre la historia de la fotografía y la importancia de la luz como revelación de lo inconsciente, el rechazo mimético y el lugar ocupado por los retratos de la gente común, la historia de las vidas marginales. Al comparar los inicios de la historia de la fotografía y los de la imprenta, Benjamin destaca el vínculo entre dos tipos de impresión, ambas relacionadas con una tecnología imbricada temporalmente. El futuro anida en un instante que captura la foto, una fruta que sobrevive en la conciencia vía la técnica. Esa fruta es susceptible a examen, razón por la que posteriormente comenta la técnica de la ampliación y el movimiento a cámara lenta: “La fotografía, en cambio, la hace patente con sus medios auxiliares, como la velocidad

de obturación y el congelado, o con los aumentos. Solo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que solo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional.” (76).

La muerte perdura en virtud de este poema elegíaco cuyos parámetros estéticos oscilan entre la secuencia documental y la poesía lírica. Algo pasó entre el inicio del trabajo en el Hawk’s Nest, las vistas congresionales, la visita de Rukeyser y la escritura. Rukeyser transformó el “testimonio” original reorganizando las palabras dichas; observó retrospectivamente, acopió documentos, voces y sentimientos, les infundió vida nueva: “as we enrich, growing in larger motion, this word, this power” (como enriquecemos, incrementando en un movimiento más amplio, esta palabra, este poder” (110). El poemario es este monumento rendido a esa mirada; Rukeyser necesita las cenizas para resucitar la elocuencia que poseen las víctimas y cadáveres de *El libro de los muertos*.

Habría que preguntarse qué lugares produce un libro y qué se produce aquí. De un lado, la producción de una verdad mediante testimonios y la producción del capital inscrita en el paisaje junto con el asesinato de la población trabajadora. La silicosis es producto del trabajo abusivo de estos hombres sacrificados en aras de las corporaciones norteamericanas. La otra producción es el poema que va iluminando los eventos. A Rukeyser no le interesa una poesía que refleje la realidad ni una estética realista. Trabaja primordialmente con una copia, un archivo, un remanente, fallecidos que marchan a través de una voz, espectros que conjuran la justicia. Fundamental es el montaje de los testimonios. Interrumpir, segmentar y montar son las tres etapas de este procedimiento cuyo resultado es un efecto de realidad líricamente poetizado. Benjamin advierte esta disyunción en el evento fotográfico mismo; la luz colocada directamente sobre la realidad modifica su representación. La foto no puede representar.

En “The Cornfield” (“El campo de maíz”), poema estimulado por el imperativo de contemplar el lugar de los hechos, aparece un cadáver que habla: “Abel America, calling from under the corn/Earth, uncover my blood” (“América Abel: llamando desde debajo del maíz/Tierra, descubre mi sangre”) (93). El campo de maíz en el poema es más que un lugar de producción, es un cementerio donde se ocultan cadáveres. El fantasma, deslumbrado por la producción capitalista, merodea pero es denunciado por la voz poética, identificándolo con un Mellon que intenta explotar la tierra. Aguardan los allí enterrados, los trabajadores que quieren sobrevivirlo: “They want to live as long as they can” (“Desean vivir tanto como puedan”) (94), y los verbos en modo imperativo del poema los desentierran: “uncover”, “contemplate”, “voyage” (“descubre, contempla, viaja”) (94). La justicia se halla en manos de la palabra escrita, en la poesía.



Bibliografía

- Aaron, Daniel (1961). *Writers on the Left*, Oxford University Press.
- Allred, Jeff (2010). *American Modernism and Depression Documentary*, Oxford University Press.
- Benjamin, Walter (2018). "Pequeña historia de la fotografía". *Iluminaciones*. Edición y prólogo de Jordi Ibáñez Fanés, Traducción de Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Madrid, Taurus, pp. 73-90.
- Brook, James (1999). "The Perils of a "Poster Girl": Muriel Rukeyser, *Partisan Review*, and *Wake Island*." 'How Shall We Tell Each Other of the Poet?' *The Life and Writing of Muriel Rukeyser*, New York, St. Martin's Press, pp. 254-263.
- Davidson, Michael (1997). *Ghostlier Demarcations. Modern Poetry and the Material World*. Berkeley, University of California Press.
- Dayton, Tim (2003). *Muriel Rukeyser's The Book of the Dead*. Columbia, University of Missouri Press.
- Denning, Michael (1997). *The Popular Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Verso.
- Eikhenbaum, Boris (1973) [1926]. "Literature and Cinema". *Russian Formalism*. Bann/Bowlit (ed.) Harper and Row.
- Gander, Catherine (2013). *Muriel Rukeyser and Documentary. The Poetics of Connection*, Edinburgh UP.
- Herzog, Ann (1999). "Anything Away from Anything': Muriel Rukeyser's Relational Poetics", 'How Shall We Tell Each Other of the Poet?' *The Life and Writing of Muriel Rukeyser*, New York, St. Martin's Press, pp. 32-44.
- Kalaidjian, Walter (1993). *American Culture Between the Wars. Revisionary Modernism and Postmodern Critique*, New York, Columbia University Press.
- Kazin, Alfred (1942). *On Native Grounds. An Interpretation of Modern American Prose Literature*, New York, Reynal and Hitchcock.
- Kertesz, Louise (1980). *The Poetic Vision of Muriel Rukeyser*, Louisiana University Press.
- Minot, Leslie Ann (1999). "'Kodak as You Go': The Photographic Metaphor in the Work of Muriel Rukeyser", 'How Shall We Tell Each Other of the Poet?' *The Life and Writing of Muriel Rukeyser*, New York, St. Martin's Press, pp. 264-276.
- Nelson, Cary (1989). *Repression and Recovery. Modern American Poetry and the Politics of Cultural Memory, 1910-1945*, University of Wisconsin Press.
- (2001). *Revolutionary Memory. Recovering the Poetry of the American Left*, New York, Routledge.

- Perrault, Jeanne (2008). "Poetess proved as Red': Muriel Rukeyser and the FBI". *Modernism on File: Writers, Artists, and the FBI. 1920-1950*. Culleton y Leigh, ed, Palgrave/Macmillan, pp. 145-159.
- Rabinowitz, Paula (1994). *They Must Be Represented. The Politics of Documentary*, New York, Verso.
- Ramos, Julio (2012). "Pa(i)sajes de ida y vuelta: el Dr. Williams bajo el sol de Río Piedras", *Ensayos próximos*, La Habana, Cuadernos Casa Las Américas 49, 2012, pp. 236-250.
- (s/f). "Los archivos de Guillén Landrián. Cine, poesía, disonancia", Dossier Guillén Landrián, Cuadernos La Fuga. Disponible en <http://www.lafuga.cl/los-archivos-de-guillen-landrian/659>. Último ingreso 07/12/2024.
- Rukeyser, Muriel (2005). *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*. Jane Kaufman y Anne Herzog, Pittsburgh UP.
- (1996). *The Life of Poetry*. Massachusetts: Paris Press.
- (1940). *Films: A Quarterly Discussion and Analysis* 1:3 (Verano 1940), pp. 51-64.
- Schlovsky, Viktor (1973) [1927]. "Poetry and Prose in Cinematography". *Russian Formalism*, Bann/Bowlt (ed.) Harper and Row.
- Shulman, Robert (2000). *The Power of Political Art. The 1930's Literary Left Reconsidered*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Sontag, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar Straus & Giroux.
- Sotomayor, Áurea María (2020). "Yuxtaponer el documento: parámetros sutiles para otra ética (entre la cita y la oralidad en Dalton y Cardenal)", *Urgencias del latinoamericanismo en tiempos de globalización conflictiva. Homenaje a John Beverley*. Monasterios, North Carolina Press, A Contracorriente, pp.165-183.
- (2012). "Juzgar un juicio o las roturas de lo que se cose con afán (*Puño y Letra*, de Diamela Eltit), *Revista Iberoamericana*. LXXVIII, n°241, 2012, pp. 1013-1026.
- Stott, William (1973). *Documentary Expression and Thirties America*, New York, Oxford UP.
- Thurston, Michael (2001). *Making Something Happen. American Political Poetry Between the World Wars*, University of North Carolina Press.
- Wald, Alan Maynard (2002). *Exiles from a Future Time. The Forging of the Mid-Twentieth Century Literary Left*, Chapel Hill, University of California Press.
- Wechsler, Shoshana (1999). "A Ma(t)ter of Fact and Vision: The Objectivity Question and *The Book of the Dead*", 'How Shall We Tell Each Other of the Poet?' *The Life and Writing of Muriel Rukeyser*, New York, St. Martin's Press, pp. 226-240.
- Williams, William Carlos (1925). *In the American Grain*, New York, Albert and Charles Boni.

--- (1938). "US 1, by Muriel Rukeyser", *New Republic* 94, 1938, pp. 141-142.

