



Escritoras puertorriqueñas en el siglo XXI: creación y crítica

Ana Belén Martín Sevillano (ed.)

TINKUY **BOLETÍN DE** **INVESTIGACIÓN Y DEBATE** **Nº 18 – 2012**

© 2011, Section d'Études hispaniques
Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

ISSN 1913-0481

Director fundador

Juan C. Godenzzi

Secretario/coordinador

Nicolas Beauclair

Comité editorial

Ana Belén Martín Sevillano

Catherine Poupeney-Hart

Enrique Pato Maldonado

James Cisneros

Javier Rubiera

Juan C. Godenzzi

Comité asesor

Estela Bartol

Sara Smith

Víctor Fernández

Comité científico

Albino Chacón Gutiérrez (Universidad Nacional, Costa Rica)

Angelita Martínez (Universidad de Buenos Aires)

Azucena Palacios (Universidad Autónoma de Madrid)

Bruce Mannheim (University of Michigan)

Daniel Chamberlain (Queen's University)

Elisabel Larriba (Université de Provence - UMR Telemme)

John Lipski (The Pennsylvania State University)

Fermín del Pino Díaz (CSIC-Madrid)

Jorge Duany (Universidad de Puerto Rico, Río Piedras)

Stefan Pfänder (Albert-Ludwigs Universität, Freiburg)

Héctor Urzáiz (Universidad de Valladolid)

Tinkuy cuenta con una versión impresa (ISSN 1913-0473)
y una versión electrónica (ISSN 1913-0481)

<http://www.littlm.umontreal.ca/recherche/publications.html>
revista.tinkuy@gmail.com

Introducción

Ana Belén Martín Sevillano, “Escritura y mujer en Puerto Rico hoy” 6

Creación

Marta Aponte Alsina, *El invernadero del doctor Pietri* 10

Yolanda Arroyo Pizarro, *Cómo se tejen macacoas, se amogollan avalanchas o se pintan caparazones. El proceso de creación en tres textos híbridos* 13

Sofía Irene Cardona, *Escritura, nación y alebrijes* 17

Marithelma Costa, *El apartamento* 20

Yvonne Denis Rosario, *Amante de anaquel* 24

Vanessa Vilches Norat, *De la brevedad de la escritura* 26

Nancy Mercado, *Poemas* 29

Aixa Ardín, Áurea María Sotomayor Miletti, Nemir Matos Cintrón y Yolanda Arroyo Pizarro, *Pequeña antología profética* (selección de Lilliana Ramos Collado) 37

Crítica

Carlos Manuel Rivera, “Desde las entrañas del pueblo: el teatro de Zora Moreno” 56

Lilliana Ramos Collado, “Hacia la nueva profecía. Cuatro poetas puertorriqueñas contemporáneas: Aixa Ardín, Yolanda Arroyo Pizarro, Áurea Sotomayor Miletti y Nemir Matos Cintrón” 68

Ester Gimbernat González, “Fronteras líquidas: textos de Marta Aponte Alsina en coincidencias” 86

Julia Manzano, “Iris M. Zavala: una modernista de las Españas” 95

Emmanuel Harris II, “From the Dark Shores of Puerto Rico: Yolanda Arroyo Pizarro’s Portrayal of the Society’s Margins in *Los documentados*” 108

John Maddox, “Un lamento y un contradepresivo para Borinquén: “El tigre por la cola” de Rosario Ferré” 119

Ada G. Fuentes Rivera, “La casa: metáfora de la violencia cultural en los cuerpos femeninos. El proyecto narrativo de Vanessa Vilches Norat” 132

Michele C. Dávila Gonçalves, “Lo abyecto: familias disfuncionales en <i>Crímenes domésticos</i> de Vanessa Vilches Norat”	141
Radost Rangelova, “Writing Words, Wearing Wounds: Race and Gender in a Puerto Rican Neo-Slave Narrative”	150
Sarah Piña, “Inside the Bones: una exploración postcolonialista de Palo Monte en <i>Outside the Bones</i> de Lyn Di Iorio”	159
Luis Miletti, “Poder, imagen e identidad en <i>Capá prieto</i> ”	169
Carmen Centeno Añeses, “ <i>Tú, la oscuridad: negritud y no occidentalidad</i> ”	179
Marie Ramos Rosado, “Mayra Santos Febres, Yvonne Denis Rosario y Yolanda Arroyo Pizarro: narradoras afrodescendientes que desafían jerarquías de poder”	185
Colaboradores	192

INTRODUCCIÓN

Escritura y mujer en Puerto Rico hoy

Ana Belén Martín Sevillano

En 1991, Ramón Luis Acevedo publicaba una antología de la narrativa de mujeres en Puerto Rico con el elocuente título de *Del silencio al estallido: narrativa femenina puertorriqueña*. Acompañando a la antología se incluía un ensayo en el que el autor consideraba la riqueza de la narrativa puertorriqueña escrita por mujeres a partir de los años setenta, enmarcándola en la tradición literaria nacional, en la que, salvo las contadas excepciones que el propio estudio menciona, la mujer había ocupado siempre un lugar subalterno, como creadora y como sujeto de representación. Las observaciones hechas en su estudio por Acevedo no sólo afectarían a la narrativa, sino también al resto de los géneros literarios. En efecto, a partir de la década de los años setenta un importante número de mujeres ocupan espacios dentro del campo literario puertorriqueño con obras de calidad, cambiando así el perfil de género del mismo, que había estado dominado hasta entonces por voces masculinas. En menos de dos décadas las mujeres modifican radicalmente el panorama literario de la isla, cuya literatura contemporánea se ve desde entonces frecuentemente representada en la escena internacional por obras de mujeres. Autoras como Rosario Ferré, Magali García Ramis, Carmen Lugo Filippi, Mayra Montero o Ana Lydia Vega poseen ya en los años noventa un corpus literario canónico que genera numerosos estudios críticos y que cuenta con cabal reconocimiento. Junto a ellas, autoras como Yolanda Arroyo Pizarro, Mayra Santos Febres o Vanessa Vilches, por citar sólo algunas, han contribuido desde entonces a confirmar el decidido *cambio de género* de la literatura puertorriqueña, pues su obra en buena parte está marcada por la experiencia de las mujeres en una sociedad patriarcal.

En el siglo XXI, el campo literario puertorriqueño es particularmente complejo, pues la situación geopolítica de la isla hace de éste un espacio restringido, especialmente en cuanto a las posibilidades editoriales y de distribución. Por otra parte, el hecho de que muchos puertorriqueños escriban en los Estados Unidos no sólo implica que la producción literaria se esté produciendo hoy día en más de una lengua, si no que también añade complejidad a la recepción y circulación de sus obras. Con todo, las mujeres son hoy un pilar fundamental en el campo literario puertorriqueño, tanto de dentro como de fuera de la isla, en buena parte gracias a su voluntad por ocupar un espacio en él, realizando una literatura necesaria y conscientemente *menor*, en el sentido que le atribuyen Deleuze y Guattari a este calificativo. De las literaturas hispánicas pocas se ajustan como la puertorriqueña a la definición que ambos pensadores hicieran de la literatura *menor* como expresión de la experiencia de una minoría. Por un lado, tanto en español como en inglés, la expresión literaria puertorriqueña es obligadamente una expresión desterritorializada, dado que Puerto Rico es una nación aún hoy sujeta al dominio imperial y cuya población vive, debido a ese estatus colonial, escindida entre dos territorios. Por otro lado, y debido a lo anterior, la experiencia de lo personal se vincula necesariamente a lo político y su expresión literaria adquiere un valor colectivo (Deleuze y Guattari, 28-41). En ese contexto, la literatura escrita por mujeres refuerza el carácter *menor* de la literatura puertorriqueña y la convierte en un espacio de recuperación de subjetividades alternativas, no amparadas por las lógicas hegemónicas.

El presente volumen tiene como objetivo mostrar la variedad y riqueza de la práctica literaria de mujeres puertorriqueñas contemporáneas y para dar cuenta de ello se abre precisamente con una selección de textos de creación inéditos que las autoras han adelantado generosamente para este número de *Tinkuy*. Estos textos tienen relación, directa o indirecta, con el proceso de creación y suponen la antesala necesaria para emplazar la crítica literaria que los sigue.

La selección de los artículos críticos se ha realizado justamente para revelar la diversidad y fecundidad de la literatura escrita hoy por mujeres en Puerto Rico. Algunos de estos artículos, como los firmados por Carlos Manuel Rivera, Ester Gimbernat y Julia Manzano, analizan la obra de autoras que han desarrollado su actividad literaria en las afueras de la literatura dominante y cuya labor no ha recibido suficiente atención crítica, como sería el caso de Zora Moreno, Marta Aponte e Iris Zavala, respectivamente. Por el contrario, artículos como los de John Maddox y Radost Rangelova se ocupan de autoras sí reconocidas por la crítica o los mercados, como Rosario Ferré y Santos Febres, pero centran el análisis en sus novelas más recientes. Además, la selección ha intentado en particular incluir artículos que se ocuparan de la obra de escritoras cuya inserción en el campo literario haya sido relativamente reciente, y cuya práctica haya abierto de alguna manera nuevos espacios y rutas. Tal sería el caso del artículo de Emmanuel Harris II sobre *Los documentados* de Yolanda Arroyo, del trabajo de Luis Miletti sobre *Capá prieto* de Yvonne Denis Rosario y de los artículos de Ada Fuentes y Michelle Dávila sobre la obra de Vanessa Vilches. Así mismo, ha sido nuestra intención que hubiera representación de los diferentes géneros literarios para evitar caer en la monótona tiranía de la novela, de ahí que la selección de artículos aborden la dramaturgia, la cuentística, la prosa periodística, la novela y la poesía. Sobre este último género se incluye el extenso artículo de Lilliana Ramos dedicado a examinar la obra de Aixa Ardín, Nemir Matos, Áurea Sotomayor y Yolanda Arroyo. Además, Ramos ha preparado una antología de la obra de estas autoras que se ofrece en la sección de creación. Por último, hemos considerado también interesante incluir, tanto en el apartado de creación como en el de crítica, la obra de autoras que se expresan en inglés, pero que se identifican como puertorriqueñas por su formación y experiencia. El artículo de Sarah Piña sobre la novela *Outside the Bones* de Lyn Di Iorio explora precisamente el valor del legado religioso afro-caribeño en la articulación de la identidad de los expatriados.

Llama la atención particularmente en el panorama literario puertorriqueño la importancia que está adquiriendo el discurso sobre la racialidad y la etnicidad, así como el uso que del legado cultural afro-puertorriqueño y afro-caribeño hacen muchas obras. De ello dan cuenta el artículo de Harris sobre *Los documentados* de Yolanda Arroyo, el de Rangelova sobre la novela *Fe en disfraz* de Mayra Santos, el de Miletti sobre los cuentos de Yvonne Denis y el de Piña sobre *Outside de Bones*. En esta línea, el presente volumen ha considerado pertinente incluir también dos de las ponencias presentadas en el tercer congreso "Negritud" sobre estudios afro-latinoamericanos, celebrado en San Juan de Puerto Rico en marzo de 2012. Éstas son las de las profesoras Carmen Centeno y Marie Ramos; la primera analiza la función de la sociedad secreta Abakuá en una novela de Mayra Montero, mientras que la segunda considera la expresión racial en la obra de las escritoras afro-puertorriqueñas Yolanda Arroyo, Yvonne Denis y Mayra Santos. Este grupo de artículos pone el acento en el interés que existe hoy en la

literatura puertorriqueña por explorar aspectos relacionados con la historia, la cultura y la identidad de los afro-puertorriqueños.

Como cualquier otra muestra, la que ofrecemos aquí es parcial. Indudablemente, nos hubiera gustado haber incluido artículos sobre más escritoras, especialmente sobre aquellas cuya obra es relativamente reciente, como es el caso de Sofía Cardona, Lina Nieves Avilés o Irizelma Robles, entre otras muchas. No obstante, creemos que, en su diversidad, la selección de obras y artículos ofrecida en el presente volumen revela tanto la efervescente actividad de las escritoras puertorriqueñas contemporáneas como la calidad literaria de sus textos y, en buena parte de los casos, también la dimensión política y de género que los domina.

Referencias

- Acevedo, Ramón Luis. *Del silencio al estallido: narrativa femenina puertorriqueña*. Río Piedras (PR): ed. Cultural, 1991.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México D.F.: Era, 1978.

CREACIÓN

Marta Aponte Alsina

El invernadero del doctor Pietri¹

En Virginia, Estados Unidos, hay un pueblo que no admite los estragos del tiempo. Se llama Vienna y su inmutabilidad refleja el final feliz de un gasto alegre. Cuando los humanos se iban despidiendo de las estaciones naturales, los poderosos de Vienna compraron un domo revestido de un-millón-de-suspiros-infantileskp50, tan liviano en su transparencia y capacidad de filtrar los rayos solares sin distorsionarlos que en sus dominios la ilusión de vida es perfectamente engañosa. Un mal día, al aviso de un alza devastadora en la temperatura global, el domo se desplegó como un segundo cielo protector sobre Vienna. Se salvaron los vieneses, sobrevivió la ciudad que hasta el día de hoy conserva la atmósfera de un pueblo de ancianos millonarios, tal y como eran dichos asentamientos en la segunda década del siglo veintiuno. El más sorprendido de la eficacia del domo hubiera sido el contratista que lo fabricó, pero no pudo sorprenderse; vivía en Berlín, no sobrevivió al cataclismo. Pienso que murió con la certeza de haber vendido una carísima obra de arte, no un escudo de propiedades militares. Que los vieneses fueran ricos viejos explica la decisión de pagar sin pensarlo el precio caprichoso del artefacto. Tampoco dieron importancia al rumor que atribuía la determinación de adquirirlo al más anciano de los concejales de Vienna, tataranieto y heredero del arquitecto Buckminster Fuller, el arquitecto canadiense que diseñó la versión primitiva de la media naranja, una casita concebida para los pobres del mundo. Me enteré de la conexión Fuller cuando realizaba la investigación previa a este New Yorker Profile. El pueblo de los millonarios existe gracias a la codicia de un tataranieto y dueño del copyright del arquitecto futurista de ciudades utópicas, Buckminster Fuller.

En el reino de la naturaleza el otoño sangraba sus hojas enmohecidas con tantos tonos de oro, rojos, sepías, castaños, anaranjados, ocre, caobas caca de nene y escarlatas translúcidos que el vocabulario no daba para distinguirlos. La primavera no se quedaba atrás: era la estación de los cerezos, de las alergias benignas. El invierno pertenecía a los filósofos, el verano a los adoradores del cuerpo. Vienna en invierno sigue siendo una caja de hielo. Los veranos queman con sus ardores. El domo no se diseñó para llevarle la contraria a la naturaleza extinta sino para consolar de la muerte de la naturaleza a los habitantes de la ciudad. La capa protectora imita el estado de un tiempo que dejó de ser. Las inclemencias invernales son un tesoro patrimonial.

¿Por qué escogió Vienna, como residencia para pasar el post centenario de sus días, el Dr. Sergio Pietri, un hijo de los trópicos? Buena pregunta. Cuando el pasado vive, no habla. Ignacio Valdés, autor y ex profesor del Graduate Center de Nueva York, dice que era parte de la tradición latinoamericana el exilio voluntario de los hombres que fueron poderosos sin necesidad de golpes de estado o dictaduras. El Dr. Pietri quizás objetaría al calificativo latinoamericano, y atribuiría la selección de Vienna a un capricho de su mujer, a la proximidad de los nietos, a unos móviles que ya no recuerda. Su biografía oficial –debida a la valentía del reportero que la encontró en el cementerio sideral de archivos satelitales– dice que Sergio Pietri nació en el territorio no incorporado (unincorporated territory) de Puerto Rico U.S.A., la más pequeña de las Antillas Mayores. No se informa su fecha de nacimiento, pero las fuentes indican que pasa de los cien años, sin llegar a los doscientos.

¹ Primer capítulo de la novela *El plan Tennessee*.

El viaje por teletransportador me dejó, exhausta y precisamente, frente a la residencia de la familia Pietri Suárez, en la milagrosa ciudad de Vienna. La casa tiene dos plantas, siete gabletes y un pórtico de hacienda algodonera del Sur. Es un injerto de algunos rasgos de cottage de Nueva Inglaterra en la mansión pre-bellum de Scarlett O'Hara, a quienes pocos recordarán. Turba pensar que esa casa, de apariencia simpática por lo fea, esconde los móviles del Plan Tennessee, la cadena de golpes terroristas que han conmovido a una nación acostumbrada a prevalecer entre cataclismos. Pero el lujo mayor no va por las escenografías. No, el lujo mayor es un árbol: un cornejo tan jorobado y retorcido y enfermo que parece natural; un cornejo, el árbol emblemático del estado de Virginia. En el jardín de entrada a la residencia de los Pietri Suárez hay un cornejo. En ese cornejo hay un pájaro. Cornejos con pájaro ni siquiera se encuentran ya en los diecinueve jardines botánicos con zoológicos adosados que sobreviven por decreto de los políticos que nos gobiernan desde la luna.

Deslumbrada por aquel tricentenario árbol de lujo toqué a la puerta de la residencia de Sergio Pietri. Yo –me amparo en mi edad para subrayar el pronombre– esperaba un mayordomo de un clásico de Tim Burton, pero no se me dio ese gusto. Abrió la puerta una señora con aire de reina consorte pasada por una fantasía de Martha Stewart: sábanas en colores pastel; colchas, cortinas y toallas combinadas; jabones, flores secas. Me abrió la puerta, repito, una mujer de cutis blanco verdoso, ojos verde esmeralda, zapatos de terciopelo negro con hebilla, cabellera corta, blanca, con cada pelo en su sitio. El pelo parece un dulce de merengue endurecido, su piel un dulce de arrugas endurecidas.

–Bienvenida, soy la esposa del doctor, Vilma Suárez de Pietri, para servirte–dijo.

El doctor dormía la siesta. La consorte no quería interrumpir su sueño.

–Mejor hablamos un ratito, cuando él despierte se encenderá una lucecita roja y le anunciaré tu visita.

Señaló un círculo apagado en la esfera de su reloj pulsera, que parecía condensar el frío macabro de los viejos vivos. Comprobé la insobornable unidad decorativa: estilo urban colonial, aclaró la consorte. De la salita de espera pasamos a una mayor, de paredes blancas y sofá y butacas carnívoras. La consorte se sentó en la punta de la más chiquita y a mí me invitó a sentarme en una butaca orejera.

–Es cómoda, perfecta para ti, –dijo burlándose de mis doscientas libras con un retintín de ironía. No, ella no está fabricada para la ironía, pensé. Y la butaca sí era buena para acurrucarse, para mirar con pena el muñón del dedo que perdí durante el viaje en el teletransportador, para pensar que Vilma se parece a mi madre.

La consorte describe sus posesiones. Explica que ikat es un método de tejer y que significa cord, thread. Una alfombra persa azul, con motivos de plumas de pavo real, luce tan cuidada como artificialmente envejecida bajo el influjo de una flamante decadencia. De cara a la chimenea, como dos enormes fieras anestesiadas, vi dos butacas tapizadas con un patrón alucinante y más almohadones ikat indonesios, aseguró mi anfitriona, añadiendo que le dan a la habitación un ambiente relaxed. Sobre la chimenea blanca hay un espejo rectangular dividido en tres segmentos por molduras de caoba-bruñida-decoradas-con-arabescos-dorados-J135. En la mesa del centro reposa la reliquia más ostentosa del salón: un libro falso, con sobrecubierta verosímil y entrañas de espumajina-brasileña259. Se titula *Cien islas que nunca visitaré*. Devora la vista entre decenas de retratos de familia: hijos, nietos, perros, sonrisas que meten miedo.

Esta sala comunica con el invernadero, el lugar predilecto de mi marido, dijo Vilma, al cual pasamos cuando pude levantarme, no sin dificultades, de la butaca. En

efecto, la puerta de la cuarta pared se abre a un pequeño vestíbulo ambientado con alegre primitivismo. Desde ese espacio augural se presiente el conservatorio. Se ven el techo y las paredes de cristal, se aprecia la temperatura alta, domina una humedad inusitada que invita a llorar. A pesar del verde subido de las plantas que crecen y se mecen y llenan de aromas embriagadores el entorno, ni siquiera ahí cede su dominio el estilo Stewart. Nos sentamos en sendas sillas de fibra-resinosa-inmortal q100 pintadas de rojo granate. Al pie de las sillas hay otomanes tapizados con una tela color turquesa de diseños de aves del paraíso. Un guacamayo de cuerda –autómata del siglo 19– sobrevolaba el aire enmohecido. Con alboroto y pérdida de plumas metálicas se posó en el hombro de la consorte. A ambos lados de la puerta alta de la entrada al invernadero vi enormes tiestos con motivos blanquiazules de cerámica holandesa y en cada uno de ellos un helecho arborescente rotulado como tal.

– A springtime misty morning –dijo la consorte. Yo grababa su imagen en la microcomputadora de mi fosa nasal izquierda y anotaba mis impresiones mentales al margen del archivo: “Pietri es impensable sin su feroz guardiana”.

En la sala era otoño, en el invernadero primavera, en algún oscuro lugar de la casa, era invierno, inclemente, espantoso. Hablando sin despeinarse, la consorte me explicó que el invernadero del doctor Pietri es una imitación, a escala modesta –we are not that rich, dijo–del Haupt Conservatory, la estructura emblemática del desaparecido jardín botánico del Bronx.

–Sergio te explicará. Es el inteligente de la familia.

Eso dijo. Y añadió.

–Escribe bien sobre él o te mato, ¿me entiendes?

Yolanda Arroyo-Pizarro***Cómo se tejen macacoas, se amogollan avalanchas o se pintan caparazones
El proceso de creación en tres textos híbridos***

Siento que me amasa una estructura híbrida a la hora de crear literatura. Una mezcla, mescolanza, una zambumbia. Entro y salgo de la redacción de entrevistas, me zambullo al cuento y a la poesía, dialogo con los lectores entre reseñas, críticas y relatos ateístas para luego terminar en el ensayo literario y de opinión. Así concebí mis últimos tres libros: *La Macacoa, vivir la creación literaria* (2012), *Avalancha* (2011) y la novela *Caparazones* (2010).

Durante el pasado evento Feria Internacional de Libro de Guadalajara, fui también una autora híbrida: escritora presentando libro, poeta declamadora, jurado del Premio Sor Juana 2011, además de ser la primera puertorriqueña en haber pertenecido al distinguidísimo organismo que concedió a Almudena Grandes el laudo. En 2007 fui la única boricua incluida en el Encuentro Bogotá39, reconocimiento concedido por la Secretaría de Cultura de Bogotá y por la UNESCO, convocado por el Hay Festival de Londres. Me di absoluta cuenta que representar a mi país, era también representar a la mujer trabajadora, la maternidad, la Afrodescendencia y el sector LGTB, puesto que soy profesora, madre, negra y lesbiana. Más hibridez que esa, hay pocas.

Inicié la escritura vendiendo mis escritos por una peseta cuando cursaba el tercer grado, motivada por una maestra que desde el Kinder me hizo amar los libros y la lectura. Tengo marcas de la niñez ocasionadas por el abandono de una madre, y cicatrizadas por el constante recitar de El principito de Saint Exupery. Menstruo, concibo y doy a luz mestizaje puro hecho palabras, constructos entremezclados que a veces no caben en un solo género.

La macacoa

Durante los pasados cinco años he impartido talleres de narrativa, novela, poesía, autoficción, memoria y géneros híbridos a más de un millar de participantes que, a través de la creación literaria, encuentran respuesta a su mundo. He estudiado con ellos las diferentes técnicas de creación, un puñado dentro de la gran variedad de escuelas de pensamiento literario existentes, la integración de diferentes disciplinas del arte a la literatura, el desmenuzamiento de varios decálogos de escritores emblemáticos, la investigación de temas generadores, la correlación de tecnologías de publicación y difusión, las preferencias de los lectores, entre otros. Mis grupos han sido muy heterogéneos. Se han centrado en trabajar temáticas totalmente dispares enfocadas en la transgresión, en la sobrevivencia, en lo clásico, en la confesión, en la ficción, en la no-ficción, en lo moderno, en el exilio, en lo heteronormativo, en lo LGTB, en lo femenino, en lo masculino, en lo policial, en lo fantástico, en la ciencia especulativa, en lo infantil.

Yo misma recibo respuestas a mi mundo en estos talleres. De hecho, es esta la única manera que tengo para hacerme sentir terrestre o planetaria, trabajando el ejercicio de incluirme en la dinámica con ellos, como una alumna más. Abrazarme a sus energías, recibir su savia, sus experiencias. Los textos forjados a partir de nuestras reuniones, a partir de la publicación de los mismos a mi blog, o a sus blogs, o en online con herramientas como Twitter, en Facebook o incluso aquellos que pasan el cedazo editorial y llegan a formar parte de difusiones más formales como Revista Boreales, son

esencias que dan sentido a mi día a día, a mi vida, a mi respiración. Me siento con ello, por primera vez, acompañada. Confirmando que por fin hago sentido en el mundo y encajo, cuando leo e interpreto por ejemplo, noticias sobre la ablación, sobre Fukushima, sobre el abuso sexual que no mengua, que sigue en aumento. Me calma saber que puedo hallarme escribiendo narraciones y poesías traducidas desde esa interpretación dimensional. Me voy en catarsis con la ayuda de los participantes de mis talleres, futuros o probados escritores, canónicos o no, que pasan por mis manos y que me dejan, de modo recíproco, pasar por las suyas.

Cada sesión revela un nuevo texto, una nueva opinión, una nueva manera de pensar y pensarse, entender al de afuera y entenderse uno adentro. Se redactan las historias bajo la presión de traer la tarea terminada a la siguiente clase, o de traer la asignación fragmentada, iniciada o incluso a medias. Cada escrito es provocado por un ejercicio. Cada ejercicio ha sido diseñado por una regla de escritura de mi autoría, o en algunos casos heredada de un escritor fundacional.

La macacoa nación como un conjunto de reglas que servirían a mí y a otros, como brújula y atalaya para descubrir o seguir un camino. Son las reglas que han sobrevivido junto a mí con el tiempo, que han sido privilegiadas por ser las favoritas de los grupos de tallereos, que han perdurado y se han repetido a lo largo de nuestra huella dactilar escrita. Han demostrado ser de beneficio para la génesis de algún escrito más amplio (cuento, novela, poemario); han participado en certámenes y concursos, ganado o no premios e inclusive varias, la gran mayoría, son inéditas en papel, pero acaso una que otra ha visitado las virtuales miradas de lectores de internet desde mi blog.

Fueron escritas en octubre de algún año, entre París, Ciudad de Panamá, Madrid, Carolina y Cataño, Puerto Rico. Si algún iniciado en la escritura literaria me preguntara sobre qué debe escribir, cómo debe hacerlo, qué ejercicios recomiendo para practicar arduamente y hacernos menos principiantes, yo recomendaría seguir estas reglas que no están en orden cronológico, ni en orden alfabético, ni en orden relevante, solamente han sido dispuestas a la sazón para su uso y disfrute, para que puedan ser combinadas según el gusto de cada cual. Se puede escoger una sola, o diez, o veinte o todas. Son y no son autobiográficas, permitiendo una mayor mezcla. Y doy el siguiente consejo en lo que yo llamo, La Macacoa Inicial: «Si se quiere tener éxito real, de vez en cuando, preferiblemente cada veintiséis días, deberán ser puestas en práctica, de algún convencional modo, observando el cielo raso y festejando la llegada del asteroide B612, con background noise del grupo musical Calle 13. Y habrá que recordar solemnemente que escribir a diario y con disciplina, es lo único que puede salvarnos del tedio y de caer en las garras de los fundamentalistas, machistas y demás ístas.»

Avalancha

«Dedicado a las mujeres que no le pegan a otras mujeres.» Así lee la dedicatoria de mi libro de cuentos *Avalancha* en la página 7. Lo pensé mucho para escribir esas palabras porque quería olvidar el suceso provocador de una dedicatoria como esa. Ponerlo en papel definitivamente me lo traería a la memoria cada vez que hablara sobre el libro. Además, deseaba dejar atrás la experiencia lo antes posible.

Y es que resulta que me pegaron. A mí. Yo que me jacto de ser tan aguzada para detectar a priori quien puede o no hacerme daño. Sí, me agredió una mala, mala mujer que debió protegerme y cuidarme, pero que en vez me abofeteó con tanta fuerza que me lanzó al suelo. Por supuesto, la relación se disolvió después de eso.

Así que *Avalancha* es un libro que mezcla ocho cuentos. El primero, del mismo nombre, narra la reflexión en términos metafóricos de lo que sucede en medio de la ruptura romántica, cuando existe una agresión de pareja. Antes de ser incluido en la colección del mismo nombre, el relato fue seleccionado por la Universidad Autónoma de México (UNAM) para formar parte de la antología ganadora del Premio CANIEM 2010 que dirige la Dra. Rosa Beltrán. Las palabras del comité evaluador al notificarme que lo habían elegido fueron: “es un cuento tristísimo”.

Tristísima es también la vida para tantas mujeres que pasan esta o similares experiencias. Recibir la incompreensión de los allegados, de los funcionarios y de la policía es sal que se derrama sobre la herida, es decir, un detonante que empeora nuestra desolación y nuestra visión de mundo en un momento de tanta fragilidad.

Incluyo además en el libro, el cuento titulado “No pensarte”. Me lo hizo escribir la Dra. Mayra Santos Febres en el primer taller que tomé con ella en 2004. En 2001, justo luego de la caída de las Torres Gemelas, perdí al novio de mi infancia: Miguel Ángel. Justo como lo describo en ese cuento. Era su primera semana de trabajo en Los Molinos, allá en Amelia, por el lado de las barcazas en el área de Sabana. Mientras hacía su recorrido en el décimo piso, cayó por un hueco al vacío. Tenía 31 años. Toda su familia y sus allegados le lloramos mares. Escribir esa experiencia me ayudó con el luto.

También se incluye “Las ballenas grises”, escrito para un certamen argentino que gané, y que comenzó a posicionarme como narradora en la Isla. Trata sobre la amnesia senil que padece un hombre que abusó de su hija cuando ésta era pequeña. “Golpe de gracia” fue concebido en el 1998, el año en que parí a mi hija Aurora, pero lo pude escribir en el 2007 y fue el cuento que me lanzó al Bogotá 39. Trata de mi miedo a la posibilidad de perder mi hija. Paranoia cruda, porque pensaba que cualquiera iba a robarla. “Estallido de besos rojos”, otro de los cuentos, vino a calmar mi obsesión por la dismenorrea (menstruación dolorosa), la cual padezco desde chica y que ha sido protagonista de tantos otros textos de mi autoría. Así las cosas, se añaden los relatos “Borealis”, escrito en homenaje a la novela “Nadie me verá llorar” de Cristina Rivera Garza, y “Montar las olas” que destaca la cultura de violencia, el tema de Vieques y ciertos aspectos de cultura popular como lo son los videojuegos y el surfing.

Finalmente, el último cuento de esta colección que escribí fue “Asian Jelly” para la antología *Cachaperismos* 2010, un texto que describe sin mayores pretensiones el romántico acto de entregar y recibir un “beso prohibido”.

Caparazones

Soy ajedrecista, dominocista, rompecabecista, crucigramera, sudokuísta, jugadora de damas chinas, solucionadora de sopa de letras, jugadora de scrabble y de vez en cuando, descifradora de acertijos MENSA. Es decir, trabajo todo el tiempo con incógnitas y enigmas, y el diseño de la estrategia adecuada para resolverlos en mi cabeza. Escribí la novela *Caparazones* porque se me presentó como un jeroglífico que necesitaba ser descifrado. Mis textos los concibo en fragmentos regados y difusos. En ocasiones, incluso, así los escribo, reguereteados. Luego les voy dando claridad, forma consecutiva y le asigno un orden de capítulos, resultando que quizás el primero que redactó es el de en medio, y el último uno de los primeros. Entonces, para mí también es un disfrute, porque me voy dando cuenta, mientras escribo, de la historia. Frente a mí se va develando el *big picture*. Y es tan placentero.

De buenas a primeras quise escribir una historia que no se hubiera contado ya, sabiendo muy a mi pesar, lo difícil del entuerto. Y es que como escritora de carrera parto de la premisa de que ya todo se ha dicho y escrito. Es la manera en que se aborda un tema, lo que lo convierte en novedoso y hasta memorable. Quise diseñar un juego de enigmas que deconstruyeran un paradigma familiar a mis referentes, a mi entorno, a mi realidad de mundo que al final, es la de muchos. Lo marginal, lo tabú, lo transgresor casi siempre me brindan ese salvoconducto.

La tesis era: cómo se sale con la suya una mujer que desea tener dos familias a escondidas una de la otra. Aquello era un lugar exclusivamente resguardado y explotado por los hombres. ¿Qué había de nuevo en el mundo, que me permitiera transpolar dicha situación al papel de la mujer? ¿Cómo hacer que fuera ella la player, la jugadora de sudoku o de scrabble, con intenciones de salirse con la suya? ¿Cómo iba a lograrlo si deseaba que la mujer de mi novela fuera negra, puertorriqueña y lesbiana?

La respuesta la obtuve escribiendo *Caparazones*, novela lésbica puertorriqueña, escrita en la isla, en español y distribuida en España, México y dentro de poco en toda Latinoamérica.

Sofía Irene Cardona***Escritura, nación y alebrijes***

En mi visita a México hace un par de años descubrí lo que eran los alebrijes. Según me explicaron los amigos mexicanos, se supone que en esas gigantescas quimeras de papel se cifre la alegría y la furia, los dos puntos entre los que se bascula nuestra relación con el mundo. Encontrarlas, como me sucedió a mí en aquella ocasión, en medio de un oscuro aguacero puestas en fila después de la procesión, sin anuncio previo, cobró el carácter de un travieso agüero enviado por altas potestades.

A México había ido a parar, por razones que no vienen al caso, en calidad de poeta, un título que no suelo usar, más por veneración que por vergüenza. Sucede que en mi imaginación, la poesía contiene un poder visionario que conlleva, necesariamente, la discreción o la clandestinidad, según el caso. Sé que no hay quien me entienda completamente, ni yo misma, y ahí lo dejo.

Y es que la escritura, se me ocurre, tiene algo de alebrije. Combinación de zoologías, reina en el momento en que se sostiene en la mirada o en la voz. En un instante se levanta un monstruo fantástico construido de cosas ordinarias: palabras, ecos, ruidos. En la escritura participan el gozo y la ansiedad, la melancolía y la burla.

Estas criaturas furiosas o apenadas cruzaban los aires de Morelia, donde se celebraba el Encuentro de Poetas del Mundo Latino, como volutas de humo. A veces, la realidad, también compuesta, contradictoria, monstruosa, pisaba fuerte. Llegaban noticias de asesinatos del narcotráfico, reñidas elecciones, disputas fronterizas, sorpresivas explosiones. Cada uno venía de un lugar y de una lengua. Yo me sentía apabullada: demasiadas voces, demasiadas líneas, demasiadas figuras.

La vida cultural mexicana, a diferencia de la puertorriqueña, en general, es un bullebulle perpetuo, aunque - ya podrán imaginar - debe haber mucha hojarasca. Es otro mundo. Cualquier hijo de vecino, al parecer, tiene tres o cuatro libros publicados, un par de premios y un oficio vinculado a las letras. Conocí profesores universitarios que vivían de dar clases de poesía a chicas bien y burguesas ilustradas. Hay suficientes revistas como para que transite por ahí una legión de periodistas literarios. A menos que todos estuvieran allí, en la reunión de Morelia.

Conocí gente maravillosa que me hizo pensar mucho en la verdad literaria, en el paso del tiempo, en el País, en qué era un país, en mí misma. Yo participaba, no como individuo, sino, más bien, como puertorriqueña. Éramos, ellos y yo, entonces, en mí. En mí se reconocía la presencia de un país, a pesar de las variantes. Así lo pensé antes de mi presentación; aquí estoy por un país que es mucho más que yo. Tentada estuve de decirles: no se crean lo que ven, seguramente se equivoquen.

Yo, por mi parte, lo miraba todo y a todos, con interés, y fui encontrando perfectos protagonistas para futuras historias: dos hermanos poetas que eran el yin y el yang de la vida literaria, un amable argentino que tenía rosas salvajes y ajíes picantes en su jardín, una chilena que sufría la reciente pérdida de su afamado padre, un galancito cincuentón que no sabía nunca la hora, una mujer tan confundida que decía venir de todas partes. La cabeza me zumbaba y me movía de la poesía a la narración, donde se atrapan los mundos figurados, donde el alebrije se pone en movimiento.

Todo lo percibía con una sensación de irrealidad, como suelen recordarse los cortos paseos por lugares remotos. A la distancia, Puerto Rico parecía una invención. Aún ardía Cataño después de una explosión. Leía, desde Morelia, que amenazaba con caer sobre la Isla una lluvia tan venenosa como el aire, y me imaginaba yo un mini-apocalipsis, entrevisto desde el balcón de casa. ¡Ahora fue! El mundo, el mío, bajo amenaza, y yo dibujando aquí una silueta que se sigue moviendo, inquieta, impidiendo retratarse. Éste es mi país, mi alebrije, reconózcanlo.

De súbito, encontré mi bandera en la muda pantalla de la televisión, a la hora del desayuno. Unos muchachos furiosos movían los brazos tatuados, unas chicas muslonas se contoneaban. Reconocí las caras. Tracatatá. Y yo tan quieta, sentada en mi silla, con los ojos en la imagen, pasmada. Eran los *míos*. ¿Quién entiende esto? ¿Cómo explicar algo que te abriga o te ahoga, según sea el caso, a diferentes horas del día, en distintas circunstancias? ¿Sentiría lo mismo el poeta francófono de Nueva Caledonia?

Sucedió entonces que una mañana tuve la oportunidad de escuchar una lúcida defensa de las mujeres intelectuales puertorriqueñas de la voz de una importante personalidad de las letras mexicanas. El poeta Hugo Gutiérrez Vega, con su calmoso paso de venerable jefe de la tribu, se paseaba en la retaguardia del batallón de poetas, como un pastor que cuida del ganado. Allí conversaba, con su bastón y su barba patriarcal, con un poeta-funcionario que lucía, a la sazón, ese día, una inquietante corbata verde *chatré*. El poeta mayor, al verme, me saludó con un abrazo. “¡Mi paisana!” Sabía yo que su alegría correspondía a la felicidad del encuentro con otras personas que yo le recordaba, los buenos amigos que había hecho en su estadía en la isla, como cónsul de México, hace unos años. Y me habló de su vecindario en Hato Rey, de los buenos recuerdos que guardaba de la Universidad de Puerto Rico, de las mujeres intelectuales del país. “Hay una larga tradición de mujeres letradas en Puerto Rico”, le dijo al poeta-funcionario, y empezó a mencionarlas: “Margot Arce, Nilita Vientós, Concha Meléndez, Merce y Luce López-Baralt, Julia de Burgos, Lola Rodríguez de Tió.” Ahí se detuvo para regodearse en la admiración por esta mujer, quien dijera, según él: “Cuba y Puerto Rico son, de un pájaro las dos alas”. “Eso fue Martí”, objetó el otro, que hasta el momento escuchaba con cortés atención. “No. Fue Lola”, le contestó el barbudo jefe de la tribu, en un tono de voz absoluto. Ambos se volvieron hacia mí, expectantes, como si reclamaran mi sentencia final en el litigio. Yo sólo sé, les dije, que de niña aprendí unos versos: “Cuba y PR son, de un pájaro las dos alas, reciben flores y balas en un mismo corazón.” En ese momento, don Hugo y yo nos enfrentábamos al otro, en defensa de Lola, como si fuéramos verdaderamente paisanos. ¿Qué había pasado?

Días después, la noche antes de regresar a casa, tuve el encuentro con los temibles alebrijes. Repasé entonces mis ocho días de identidad solitaria y descubrí que en aquel momento, don Hugo se había transformado en figura quimérica y en su gesto había logrado, pisar fuerte y raro. Esto es un país, aunque a muchos les extrañe. Pena y gozo, burla y homenaje, entusiasmo y desesperación, una figura inquietante se levanta bajo las sombras.

Sin embargo, después de todo, poco importaba lo que dijéramos nosotros. El tiempo corre, el mundo es, yo soy, yo escribo, estás ahí, a pesar de los poetas. Llegado a este punto, rememoré el breve poema, “Fe de erratas”, que recitó en las sesiones finales un joven mexicano, Amaury Estrada Ramírez:

*Nada de lo dicho aquí
permanecerá mucho tiempo.
¡Qué alivio!*

Debo decir, sin embargo, que mientras yo pensaba estas cosas , el fuego de Cataño se iba extinguiendo y frente a mí los alebrijes, como todas aquellas palabras, iban quedando mustios bajo el aguacero.

Marithelma Costa

El apartamento

Era, cierto es, un apartamento más de aquella larga hilera de espacios unifamiliares que constituía mi nuevo domicilio. Pero una atmósfera intrigante lo cernía. Intrigante, amenazante, sospechosa. La puerta 609 del edificio Park Boulevard compartía con su entorno un cierto aire de cotidianidad que, para una persona menos perspicaz que yo, no tenía por qué constituir peligro alguno.

Pero desde que tras mi llegada de Nueva York aquel 4 de agosto, vi el largo pasillo que llevaba a mi estudio, comencé a sentir una inexplicable desazón, un terror a flor de piel: la inminencia de una hecatombe.

En realidad, no había razones para alarmarse. La mayoría de las puertas, todas de caoba, mostraban sus números en unas placas metálicas, que se remontaban a la época de la construcción del inmueble. Otras, y entre ellas la que se hallaba justo al lado de la mía, habían sido pintadas de blanco y lucían un alegre cuadrado salvadoreño donde, entre flores y pájaros polícromos, se anunciaba el número de la vivienda. El problema radicaba en que de las veinte entradas de aquel infinito pasillo, la del apartamento 609 era la única que estaba enrejada. Una reja gris, desprovista de adornos. Una reja que en una ciudad dominada por los gatilleros en potencia y los atracadores sin escrúpulos, no tenía por qué llamar mi atención ni producir las transformaciones que se dieron en mi vida a partir de aquella calurosa tarde de agosto.

A veces pienso que no era sólo mi piso, sino todo el condominio; y lo que me sucedió en el sexto, hubiera podido pasar en el quinto o en el dieciocho. A menudo tengo la sensación de que todo estaba decidido de antemano. No había forma de escapar. Se trataba de lo que los antiguos llamaban el sino.

El edificio era una delicia. Grande, bien construido, dotado de un amplio estacionamiento y un extenso jardín repleto de palmeras, árboles frutales, hamacas y banquitos. También había una gran piscina olímpica —que fue lo que animó a mis sobrinos a escogerlo entre los múltiples que ofrecía la agencia—, dos canchas de tenis, varias mesas de ping pong y hasta una zona para que los muchachos guardaran sus kayaks, *paddleboards* y tablas de *surfing*.

Por todas partes se respiraba la misma combinación de tranquilidad y confianza que caracterizaba la vida en el Puerto Rico de aquella época. Judíos de Brooklyn y Queens que por primera vez, empolvados y felices, se proponían cambiar de estilo de vida. Guardias sordos y locuaces, jóvenes deportistas. Hasta una tarde alcancé a vislumbrar a un reconocido jugador de baloncesto que se reponía de un sonado accidente automovilístico. Se trataba del paraíso, cierto es. Era una gran casa.

Pero al tercer día de haberme instalado en el estudio, cuando volvía de mi hora diaria de natación, me percaté de que en el apartamento 609 alguien impartía clases de chelo. Un chelo suave, acompasado. Un maestro de dulce voz que explicaba, en un perfecto inglés británico, la ligazón de las notas, el ritmo de los compases, la importancia de las frases. Frases que la alumna, de quien apenas se escuchaban los *yes of course* y los *I'm very sorry*, se había visto obligada a recomenzar varias veces desde que me despedí de la vecina del noveno en el ascensor y comencé a recorrer el pasillo. Aquella tarde me sentía relajada, y la vecina —que no era otra que la agente de la inmobiliaria— acababa de compartir conmigo

una receta de flan de queso. Sin embargo, cuando pasé frente a la puerta vi que estaba entornada y sentí un escalofrío.

Llegué a la mía. La abrí y cerré con rapidez, y me metí en la cocina a prepararme una tila. Al día siguiente no tenía ganas de levantarme. Agarré la novela de Henning Mankell que tenía en la mesa de noche, y cuando terminé la última página, me tomé una ración doble de pastillas. Desperté tras soñar que me habían invitado a un festival de poesía en Nicaragua y estaba en el mismo panel de Homero Aridjis, Derek Walcott y Gioconda Belli. Pero cuando me acerqué al micrófono para leer mis poemas, lo que salió de mi boca fue un trino de pajaritos.

Desperté empapada en sudor y con el corazón latiéndome a mil por hora. A pesar de ello, me duché, me vestí y bajé al supermercado a comprar los ingredientes para el postre. No quería ni pensar en lo que significaba aquella extraña pesadilla. Aproveché el viaje y también cogí una revista de farándula y media docena de yogures batidos. Al volver a mi apartamento, daban las cinco. Me acerqué a la reja del vecino y sólo alcancé a percibir un tic toc tic toc tic toc que no podía producir ningún reloj mecánico, ni ningún metrónomo. Eran unos golpes secos, acompasados. Y en aquel calor tropical, con dos bolsas de la compra en cada brazo, me vino un presentimiento atroz, una revelación súbita.

Pasaron los días. Traté de ignorar aquellos miedos infundados y retomar mi rutina. Seguir las instrucciones de los médicos: abandonar la escritura, dedicarme a los ejercicios y respetar el horario de las pastillas. Quería olvidar la larga estadía en la clínica que empezó la mañana en que me percaté de que las memorias que estaba escribiendo no iban a ninguna parte, y terminó cuando mis sobrinos alquilaron el apartamento de Isla Verde para facilitar mi cura. Borrar de mi mente las largas sesiones de terapia, las inyecciones nocturnas, las duchas frías.

A pesar de mis esfuerzos, una tarde de tormenta, una de esas tardes que hacen del Caribe un escenario perfecto para las películas de Hollywood, sucedió algo que transformó la casi normalidad que a duras penas había logrado imponer en mi vida.

Volvía del gimnasio, pues para entonces ya había incorporado a la hora de natación, una de *jogging* y dos de ejercicios aeróbicos. Prácticamente había logrado bloquear el terror que me infundía el violonchelista, y estaba considerando retomar mi libro. Me sentía feliz, casi eufórica. Parecía que por fin las pastillas y el deporte me habían hecho recuperar la masa muscular y la fe en mí misma. Era viernes. Había comprado varias latas de salmón para mis dos gatitos y esperaba ver de nuevo la película *Teorema* de Pasolini. Pero cuál no fue mi sorpresa cuando al entrar en el *lobby* escuché de lejos una melodía. No se trataba de un bolero de vellonera, ni de un reguetón del patio; sino de un tango compuesto por Astor Piazzola. Según comentaban los porteros, en uno de los apartamentos del sexto piso se había dado cita un quinteto de jazz, y desde hacía media hora estaban envueltos en un *jam session*. Cuando dijeron sexto piso, el corazón me dio un salto. A pesar de ello, no hice ningún comentario y me dispuse a enfrentarme cara a cara con mi destino. Entré en el ascensor, apreté el botón del sexto y empecé a respirar lentamente como me recomendaba mi terapeuta. Cuando al fin se abrieron las compuertas, una inusitada tesitura rítmica ocupaba el pasillo.

Envidiable situación, dirán ustedes. No a todo el mundo lo recibe a las seis de la tarde un relajante concierto tocado por cinco virtuosos. No todo el mundo vive en un apartamento de lujo frente a la playa con piscina olímpica y canchas de tenis. No todos tienen acceso al paraíso.

A medida que caminaba por el largo corredor, comencé a congraciarme con el músico. Me arrepentí de haber dudado de él. Le achaqué a mi condición —y al haberseme pasado alguna que otra vez la hora de los medicamentos— aquellas sospechas que, frente a la magnífica melodía que se escuchaba, me hacían abochornarme. Me sentía tan plácida y contenta que hasta me vino en mente invitarlo a mi apartamento a tomar el té de las cinco. Una taza de té con los *macarrons* de pistacho de La Dorée que mi amiga Josephine acababa de enviarme desde París, para que recordara los paseos que solíamos hacer juntas con sus perritos. Estaba dispuesta a compartir los bizcochos merengados que —para que no se me acabaran—, me comía a pedacitos, cuando toda la alegría que había acumulado mientras me acercaba a su puerta, se fue transformando en terror. Un terror que me arañaba por dentro.

Justo al poner el pie frente a su reja, sentí cómo la suave melodía de tango se convertía en una masa pegajosa que se me adhería a la piel. Las notas y las cadencias se transformaban en una gelatina fría y húmeda que primero se apoderó de mi brazo derecho, luego se movió hacia el omóplato, y lentamente me fue cubriendo la región lumbar, los glúteos y las pantorrillas.

De una sensación sonora, la música se había convertido en una sustancia táctil, en un engrudo pastoso que se pegaba a mi cuerpo con la fuerza de mil sanguijuelas.

Cuando entré en mi apartamento, los gatos se apartaron rápidamente de mí. Abrí las ventanas, y el efecto fue pavoroso. Al entrar en contacto con la brisa marina, el volumen de la música se incrementaba de tal manera que ya parecía un altavoz viviente. El mar, el mar, pensé, el mar es la única solución. Agarré las llaves y salí corriendo hacia la playa. Atravesé en un santiamén el área de la piscina. Corrí despavorida bajo los árboles de mangó, abrí el portón y me metí en el agua. La playa estaba totalmente desierta. Habían anunciado un frente de baja presión acompañado de marejadas. Pero no tenía otra alternativa. Un segundo más y aquello acabaría conmigo.

A la media hora empecé a tranquilizarme. Con cada brazada, las notas se iban desprendiendo de mi cuerpo. No me había equivocado: aquella sustancia era incompatible con el agua. Después de cuarenta minutos, la resaca comenzó a hacerse más y más fuerte. A pesar de ello, seguí luchando contra unas olas que amenazaban mi resistencia de nadadora de fondo. Entre la espuma que me rodeaba, alcancé a ver cómo el sol iba desapareciendo en el horizonte. A lo lejos, alcanzaba a ver la silueta del Fortín de San Jerónimo. El peligro era inminente, pero no me atrevía a salir del agua. Un grupo de jóvenes dio la voz de alarma. Llegó una lancha de guardacostas y entre varios hombres me subieron a bordo. Bajo el tenue resplandor del crepúsculo, los condómines presenciaron cómo me depositaban en la playa, me sacaban el agua de los pulmones, me daban los primeros auxilios. El edificio entero se había dado cita para presenciar el suceso. Todos estaban allí. Y en primera fila, los cuatro músicos junto al chelista. Cuando volví en mí, lo primero que vi fueron sus ojos almendrados y noté en ellos una sutil advertencia.

El azul de mi tez, que logré distinguir en el reflejo de los estetoscopios, contrastaba con el blanco de la chaqueta que me pusieron para que entrara en calor. Con el rosado de las mantas que usaron para cubrirme. Con el verde de la máscara de oxígeno y el gris de las paredes de esta clínica.

Ahora he perdido la playa, he perdido el apartamento, he perdido a mis dos gatitos. Según los médicos, lo que sucedió en el condominio puede repetirse y tengo

que abandonar la idea de vivir por mi cuenta. Yo los escucho amodorrada y prometo hacer lo que me digan. Sólo ruego que me permitan cerrar la puerta de la habitación, porque estoy segura de que tarde o temprano averiguará dónde estoy, y no quiero que me sorprenda desprevenida.

Yvonne Denis Rosario*Amante de anaquel*

Eras sólo tú cuando llegaron otros. Siempre estabas. Tus páginas no dejaban de abanicarme el conocimiento. Cerca a la cama, aguardando, accesible en la noche, para entrar a ese mundo que me ofrecías. A escondidas, tras puertas cerradas, me apoderaba de ti. Cumplía los deseos de siempre, pasar la vista a todo tú. Escudriñaba esa textura desde la carpeta dura y la vértebra que sostenía tu lomo. Adentro, cobijado por el cartón corrugado se escondía el tesoro del conocimiento que me entregabas. Silencio entre ambos. Comulgaba el intelecto. Entraba a las profundidades abismales del saber. En esa oscuridad una tenue bombilla alumbraba. La sombra de dos, convertida en una. Yo me sumergía cada vez más, sin detenerme. Ahondando. Al tacto del papel recreaba orgasmos, reciclados por el tiempo.

Las horas pasaban y ambos jugueteábamos entre puntos, paréntesis, corchetes, signos de exclamación, comillas, rayas y comas. Fiesta de letras se unían en celebración. Era numerosa la dicha involucrada. Y era a ti, a quién ofrendaba el tiempo, olvidando itinerarios, minutos y horas. Llevabas ahora el control. Mi respiración sin ritmo. Me hipnotizabas con palabras y oraciones, que se extendían hasta dejarme agotada. Descanso. El sueño se apoderaba.

Al despertar no era la misma. El hondo abismo, en una noche repleta de sapiencia todavía ardía y mi cabeza era otra. La sentía elevada, gigante, llena de ti. Transmitiste todo, con la destreza conferida por tantas ediciones. Flotaba el cuerpo. Levitaba. Me elevaste tanto, que quise tener más para sucumbir.

Repetía la lectura, una y otra vez. El final comenzó a llegar rápido. Entonces, decidí repasarte con detenimiento, para que no terminara el gozo que me proporcionaba tocarte al leer. Aun cuando mi vista estaba cansada y mis espejuelos resbalaban, luchaba para retomarte atenta. Resumía cada uno de los párrafos que identificaban tu esencia. Preparé bosquejos y análisis para realizar nuevas interpretaciones de ti. Profundizaba en cada impresión. Te marqué como mío. Anoté sólo en mi mente lo que significabas para expresarlo con tinta apasionada que no se borraría. Siempre esa apertura, desde la primera a la última vocal.

Creo que manosearte tanto provocó que deslucieras. Te descarté sin darme cuenta, pensaba que no había más que obtener de ti. Que el tiempo en que hubo ese acoplo había terminado. Dejé tu imagen encuadrada en el anaquel.

**

Ya muchos han bordeado mi aposento. Carátulas diversas, atractivas, deseables. Saboreé a cada uno. Todos con cada una de sus haces, hurgaban desde mis pies, entre mis piernas, la pelvis, mis senos y subían por mi cuello, hasta mi cerebro; que excitado fluía con la narrativa expuesta.

Rodeaban el espacio de mi cuarto de descanso, el piso, la mesa de noche y el escritorio transparente contiguo, que como una lupa aumentaba los tantos. Llegaban por mis manos. Fui yo quien les di entrada: ¿por qué negarlo? Habilité estantes para ubicarlos. Desde mi lecho era abrirme a ellos y observarlos. Auscultaba al que me placía en ese momento, bajo entera plenitud. Todas las portadas me vieron desnuda. Recibieron algunas gotas que se escurrían de mi cuerpo al salir de la ducha, como ellos en mí. Nos encerrábamos. Orgías de índices e introducciones, prólogos, preámbulos y epílogos, hasta el mismo contenido eran uno. Anécdotas y palabras compartidas era lo

que aumentaba el deseo. Manipulé cada folio a mi antojo. A conveniencia, cambié el orden de su numeración.

Me llegaron diferentes sensaciones. Desde la alegría predecible de un final feliz, hasta el clímax de la llegada de un momento inesperado. Lágrimas de euforia cuando llegaba a esa plenitud de gozo. Hambre por saber más. Palpando con detenimiento para encontrar el éxtasis placentero. Contemplaba historias ficticias, románticas, fantásticas, que jugaban conmigo.

Ya, en la oscuridad, extenuada por el día, algunos reposaban sobre mis pechos mientras cabeceaba. Muchos convertidos ya en almohadas que sostenían mi cabeza que bullía. Otros, escondidos bajo mi cuerpo. Algunos dormían conmigo. Al voltearme, de madrugada, sentía como inconscientes me lastimaban. Volvía a ellos y depositaba su peso cerca, no lejos; para volver a encontrarlos y unirnos de mañana. Entre lo mullido y las sábanas de locura, intimaban, me acariciaban la materia gris, una y otra vez. Corpóreos movimientos involuntarios, en el colchón desierto me asaltaban, cuando los sueños me visitaban y recreaba largas lecturas.

El día que el hastío se acercó, moví los espacios entre unos y otros, supe que te extrañaba. Busqué en la biblioteca, entre libreros de madera y metal. Miré uno a uno los apostados. No te hallaba. Revisé estibas y no había nada. Abrí armarios. El baúl antiguo, clausurado, donde atesoraba recuerdos de épocas antiguas y secretas, estaba vacío. No te encontraba. La desesperación me enloqueció, debía verte. Necesitaba rozar mis dedos sobre todo lo que representabas. No podía saber de otros, no por ahora, descansaría de ellos. Quería volver sobre ti y rescata el pasado, era lo que esperaba.

Sólo a ti quise, el más ancestral y deforme. El de hojas amarillentas, lleno de hongos y aroma a la humedad de los años guardados. Podía leerte una y otra vez, te disfrutaba. Marcaba con mis uñas y la fuerza de mi yemas, las profundas áreas sensibles al unísono contacto con los ojos. Las que al releer suspiraba y gemía placentera. Llegué a encontrarte y volví a sentir eso de adentrarme en lo más profundo. El mismo encanto regresó con el gozo a borbotones. Anhelaba ese tomo desgastado, polvoriento y negro.

Ha vuelto a suceder, posar mis pupilas en otros. Ha pasado el tiempo y te olvidé, por los que llegaron. Es que no logro controlar eso de hojear a escondidas. Cuando traté de buscarte en melancolía, cayeron al suelo las palabras impresas y el viento las levantaba; como huyendo del falso y tardío reencuentro. Intenté recogerlas, unir las, pero la textura se tornó blanda, como un viejo libro usado sepultado con otros en un anaquel.

Entonces comencé a escribir.

.....

Vanessa Vilches Norat

De la brevedad de la escritura

Quizás el cuento de por qué escribo deba empezar por el origen, si queremos creer en él, esa primera escena de escritura que explicaría mi obstinación por la letra. De no tenerla, la inventaría, que para mí es lo mismo, y les haría creer que desde la infancia he tenido la urgencia de escribir, de dejar constancia de lo que pienso, siento y vivo. Pues bien, lo intentaré, después de todo, el cuento está a prueba de cualquier verificación. Comenzaré por relatarles de las tardes cuando mi madre, cansada de todas sus tareas diarias, me pedía al llegar de la escuela que le hiciera algún cuento como antesala a su siesta. *Las mil y una noches*, la metáfora perfecta. Soy una Sherezade de ocho años que no puede resistir la petición materna. La sentencia de muerte no marca mi ritmo, ni mi pulsión narrativa. Quizás lo marca la habitación con las hermanas, que dan el sentido de justicia y, sobre todo, de competencia en la vida. Hay que pulsar bastante para dejarse escuchar entre tanta lengua y la amenaza de ser desoída era tan fuerte como la espada del sultán Shahriar. El discurso tiene orden, lo ha dicho Foucault. El discurso está controlado, continúa. El discurso nunca es neutro, ni transparente, concluye. Las hermanas son robustas instituciones discursivas, y, vaya, como controlan el discurso. La tentación de tener los oídos maternos era imperiosa para la Sherezade de ocho años. Aunque fuera por los diez minutos que antecedían la siesta. Mi madre siempre se quedaba dormida.

La escena que les acabo de relatar funcionaría si el cuento y la escritura fueran lo mismo. Un abismo entre las dos cosas. Escribir no es hablar. Contar no es escribir cuentos. Los actos responden a dos lógicas diferentes. Si mucho hay de la oralidad en la clásica forma del cuento, son dos acciones lingüísticas muy diferentes. Es más que sabido. El texto escrito juega a recoger la oralidad, lo logra tan bien que nos lo hemos creído. Saussure nos ha engañado. ¡Qué atrevida! El descaro es decirlo sin Barthes, sin Calvet.

Correspondería ahora visitar los lugares comunes de las lecturas formativas, los escritores favoritos, los modelos de escritura. Eso daría la clave del estilo. Nada quisiera más que así fuera. Es una gran presunción concluir que algo de esa escena de lectura se repite en mi escritura. El pudor me prohíbe entregarles mi lista de escritores, que son muchos, de escritoras, que son más. Me encanta pensar en la escritura como un eterno diálogo. Mosaico de citas la llamó Kristeva, cuando citaba a Bajtín. Pero la forma en que las letras de otros influyen las nuestras está siempre por verse. Una suerte de ambición.

Claudico a contarles por qué escribo. Ya les dije que mi madre se quedaba dormida. He dejado de hacerme tal pregunta. Se sabe que el valor del escritor como del artista en el capitalismo salvaje es precario. Todo depende desde dónde se escriba, el contexto que determina el valor y las posibilidades de la escritura. Hace falta mucho más que un cuarto propio para poder entregarse a la escritura literaria. Escribir parece una obstinación, por lo menos en Puerto Rico donde las redes de publicación, edición y distribución de textos son tan precarias. Quizás podría decirse que en mi país se escribe a pesar de, como se hace casi todo ejercicio intelectual, académico, artístico. Insisto en las paredes, el piso, el techo y las ventanas del cuarto. Soy tan material.

Muy pronto he sido una aguafiestas, me disculpo. Desobedezco el mandato de una madre inglesa: no debe escribirse desde la rabia. Me pregunto si se podrá desde la

angustia. Quizás es mejor que siga otra senda, tal vez contestar otra pregunta. A lo mejor el paseo sea más grato, y quién sabe si hasta productivo.

¿Desde dónde se escribe?

Escribir es situarse. Escoger el punto preciso del papel desde el cual se diseña, se garabatea, se araña. Se escribe siempre en un contexto. Perdonen que insista en la materialidad del oficio, pero el espacio en que se coloca uno para escribir es lo que para mí determina el resultado. ¿No es acaso eso el tono?

Vivo en un cuerpo mujer. Quisiera que eso no importara. En verdad, lo deseo. Anhele el día en que el género no sea una categoría a tomar en consideración. El peso de la realidad es muy fuerte. Lo sabemos todos. El ejercicio de la escritura debería sobrepasar esa categoría, pero si se está atenta a la materialidad del oficio y del lenguaje, si se escucha con cuidado el susurro de las imágenes y las palabras, se hace evidente que es insuperable.

Tengo vocación de aguafiestas, dirán ustedes. Y tienen toda la razón.

Les propongo entonces contarles mis pasiones de escritura, como las pulsiones, son los temas y elementos que se me imponen. Algo así como las sendas de mi energía de escritura. La escritura es una obstinación, dije al inicio, la escritura es una manía, digo ahora.

Contrario a muchos escritores persigo los temas. En mi caso, tengo ciertas constantes temáticas, que como verán redundan en mi lugar de escritura. Funcionan como obsesiones: los monstruos, la locura, la maternidad, la imposibilidad de la memoria y la dificultad del amor. Porque son temas que hablan de nuestros límites y la transgresión de los mismos, me gusta ver las fisuras que provocan en sus panoramas, en sus localidades, en sus encuadres más comunes. Todo va aderezado con la angustia, ese miedo a lo porvenir en que nos instalamos como sujetos en el paradigma de la incertidumbre de nuestro mundo.

La maternidad, por ejemplo, es un tema que provoca múltiples interrupciones. Sin embargo, pocas madres literarias merecen la pena. A pesar de las posibilidades estéticas que tiene la figura materna, se la ha tratado escasamente. En la literatura puertorriqueña, por ejemplo, muy pocas merecen nuestro recuerdo. Será por eso de que madres solo hay una. Decía un amigo que con la madre no se puede leer, hay quien asegura que con ella no se puede escribir. Tal vez la madre cripta, la que no se quiere ni se deja escribir en la novela *El fantasma de las cosas* de Marta Aponte Alsina sirva como alegoría de su ausencia.

Del tratamiento solo quisiera hablar de la atmósfera. Pienso que la labor literaria tiene que ver sobre todo con la provocación de sensaciones en los lectores. Lo que se logra en buena parte con la cuidadosa construcción de ambientes. La angustia, por ejemplo, es un tono que sólo se mide por la densidad de la niebla en que ponemos a los personajes, por la magnificación de los detalles sin sentido de su vida, que les da la medida del vacío y el presentimiento del fracaso de la felicidad.

Y al fin, la brevedad. No es casual que lo que haya escrito hasta ahora sea breve. Pongo en ello mucha voluntad, diría empeño. Hay quien dice que escribir cuentos puede ser una opción suicida. Se sabe que el cuento es el familiar rezagado de la narrativa en el panorama editorial contemporáneo. Incluso, desde la pura mezquindad, hay quien piensa en él como una novela a medias, y en el cuentista como alguien que no tiene el talento suficiente para terminar un texto de mayor extensión. Supongo que los

que preferimos el relato breve pensamos que un cuento es una manera de decir algo que no pudo ser dicho de otro modo.

Un cuento es un asunto peligroso puesto que no tiene rectificación. A diferencia de otros textos narrativos, el escritor no tiene espacio para enmendar su falta. El cuento atrapa o se despide para siempre, impacta o es totalmente inconsecuente, conmueve o no se deja sentir. Es el riesgo de la brevedad.

Admiro la concentración de fuerzas en un pedazo de papel. Replegarse en el límite, sugerir el silencio. Algo de enfermedad debe tener el culto al tachón, digo, para una escritora. No soy tan lacónica como quisiera. Por eso me gustan tanto los finales. La mayoría de los escritores que he leído teorizar sobre su proceso creativo hablan de la postergación del final. Coinciden en que nunca tuvieron claro el final de sus textos, que este se les presentó como una revelación ¿final? Confieso que soy una fan de los puntos, sobre todo de los finales. La fuerza de un texto está directamente relacionada al final. Y el final siempre es un silencio sugerido cuando no es literal. Será porque el silencio es otra de mis pasiones. Saber poner un punto final a tiempo es una habilidad escasa en la vorágine confesante en que se ha convertido el mundo. Quien calla, otorga, dicen por ahí, pero también desafía, desde la perversidad del silencio, la posibilidad de una sola interpretación. Pongo el punto.

Nancy Mercado**On Broadway**

Once more on my journey down Broadway from 107th Street
I make my usual stop in *La Embajada* Restaurant for that
First shot of coffee that transports me
To Mother's kitchen in Ponce
The sounds of little Javier's rooster
Just out back saluting the sun
85-year-old *Doña* Monce across the yard calling
Looking for mother's good morning

As I make my way down Broadway
Small hardware stores and delis
Open for business bristle with shoppers
Spanish streams from radios
Streams from hundreds of mouths
Hurrying down the streets
People go about their sacred routines

Down Broadway
In the Silver Moon Bakery
A young French man
Kneads slabs of dough
Transforming them
Into warm inviting loaves

An olive-skinned Dominican girl
Arranges the window
Of Rona's Dress Shop
As she might arrange
Her living room for guests

Behind the Famous Deli counter
Indian men smile revealing
Impeccably white teeth
Shimmering beyond their bronze skin
How beautiful they are

As I make my way down Broadway
I remember the winter it snowed 36 inches
Remember the man who chose to ski
Down the frozen avenue
En route to his first meal of the day
How I marveled at the sight of New York
Frozen in its morning and knew
I'd never see it this way again

Stanza Break

I pass Lincoln Center on my way down Broadway
 See Chagall's masterpieces wave to me
 From the Metropolitan Opera House
 See Dante Alighieri standing
 Amid tree canopies in the sun
 See Arnando's Afro-Cuban band
 Playing in the plaza
 And dancers swirling round
 The gushing fountain
 And the wealthy filling
 Balconies overhead
 Raising their champagne glasses
 Surveying the savage dancers below

Across the street I peek
 At Lincoln Plaza's marquee
 Read titles of Australian
 Italian and Japanese films
 Stop myself from going into
 The ice cream parlor next door
 Where small oval tables made of metal
 Are garnished with international ice cream eaters

Miniature art for sale line city sidewalks
 A fortuneteller calls out for customers
 From her corner there
 A book dealer peddles his cherished works here
 As crammed buses pull up
 To squeeze one more person in for the ride

Going down Broadway
 I pass Trump Towers' mammoth
 Silver globe perched in the clouds
 Notice teetering cranes stories above
 Another skyscraper going up
 And below subway nomads surge out
 From within their cave at 59th street

I arrive at the mouth
 Of Central Park
 Where bikers
 Runners
 Walkers
 Lovers coalesce

No Stanza Break

In an experiment begun long ago
There at the fountain's feet I sit
There I rest and gaze in awe
Once more on my journey down Broadway

New York at 26

Arriving in the City
I land at the base
Of the World Trade Center
There climb on mammoth escalators
Toward the sky
I'm swept-up by the current
Of a thousand people
Everyone here is important
Everyone a personality
Everyone part of New York City's life

Not far from those tall towers
Chinatown spins with activity
Chinese heard in the wind
Sidewalk carts
From corner to corner
Seafood for sale
Aromas permeate
The south end of the city
Sesame chicken aromas
Moo-shoo-pork
Garlic-eggplant aromas
People lineup for a good meal

Squeezing through the crowds
I cross Canal Street
Into Little Italy
There waiters wear
Long white aprons
There the smell of espresso
Snaps me to attention
There I see diners
Sitting in street cafés
Sipping red wine

They are lovers in my dreams

La Borinqueña PanaderíaIn *La Borriqueña Panadería*In *el Coto Laurel*

The workers speak Spanish

They have that dry Puerto Rican

Sense of humor

They bake bread daily

Make these little ham & cheese sandwiches

On hot dog bread we call *bocadillos*
mouthfulsIn *La Borinqueña*

They have Puerto Rican pastries

*Pastelillos**Tembleque**Flan*

And the aroma of newly cooked

Rice and beans and chicken

The people of

La Borinqueña Panadería

Make me feel

Warm and welcomed

Just like those in *La Rosita*On Broadway and 108th street

In New York City

El Coto Laurel

Dinner with mom

And with *tía Carmín*

Consists of a heavy soup

We call *Sancocho*

It consists of stories

About the exquisiteness

Of grandmother's cooking

How she stretched a sliver of onion

And little garlic cloves

During the Second World War

Enough to cook a pot

Of beans for two nights

How the taste of those beans

Could never be duplicated

Dinner with mom

And with *tía Carmín*

Consists of a warm sunset

White curtains flowing
In the kitchen
Annoying mosquitoes
Under the table
And highball glasses
Filled with passion juice

In My Perfect Puerto Rico

My gray mother would be
Combing her mother's white hair
On their turquoise painted porch
Under mango trees
Among hummingbirds

My black grandfather
In the next rocking chair
Happily looking on

My four-foot-eight cousin Sonia
Would be out back
In a wooden shack
Washing clothes
Or running in the garden
Tending to her dogs
She wouldn't walk with a limp
Wouldn't be sick
She'd have working kidneys
She'd live past thirty

My father would be hunting
All over this side of the island
With his best friend Angel Rodriguez
For reusable items
Dumped on the lush country side
They would be recycling pioneers

I would have a choice
Of which cousin to visit
We would still be young
And beautiful
Yolanda
Lili
Wanda
Evelyn
Ivelise
Hilly
We would still be together

And not just old scattered pieces
Of what we once were

Early Morning In Puerto Rico

for Oreo

Oreo stands at the edge
Of our wire-fence
Finishing her grave yard shift
As security dog
I see parts of her brown
Plump sausage-shaped body
Outside my bedroom window
Through mother's tall rose bush
Through vermilion *Amapolas*

I whisper in a high pitch to Oreo
See she waves
Her thick chocolate tail
Never leaving her post
Never turning an inch

It is five in the morning
The construction workers
Across the road
Have begun their day
Gathering in bunches
Having coffee
Cackling to one another
Before setting off to some
Far part of the island to labor

I take note
Of the sun's position as it rises
Take note of the sky for clouds
Decide whether today is a sea day
Or a hot-springs day
And hear the roosters
Converse to each other across miles

Silence

*Who could detain me with useless illusions
when my soul begins to complete its work?*

—Julia De Burgos

When the joker appears
With mouthfuls of shadows and smoke
Crazily waving his self-import in my face
Like flags waving front suburban homes
As if to cover the hate crimes of this country

When he yells to idle my mind
Spewing out vortexes in tongues
Filled with false virtues
Like commercials that mask
The plunder of impoverished lives
The enslavement of darker skin
The raping of female years

I know the joker is oblivious
That his time steadily dwindles
Like any man's life
That a pine box
A crematorium await him
Just as they await me
That he does not know
My silence is an impenetrable shield

The Dead

*Where I lay the dream of
following myself in your soul*

—Julia De Burgos

I face the universe
When I speak to the dead
I lay as they do
In their coffins
My body upright
Revealed to the wide expanse
Of the firmament

There I speak with mother
In some brightly-lit hallway

She says she is going

To sleep with father
His voice resonating from inside
A black room she enters

I often speak to the dead
They share their days with me
Provide advice
They have no wings
No halos
No emitting light from within
They're people just like you and like me

Aixa Ardín, Áurea María Sotomayor Miletti, Nemir Matos Cintrón y Yolanda Arroyo Pizarro

Pequeña antología profética
preparada por Lilliana Ramos Collado

Aixa Ardín

Préndeme

Préndeme,
hazme llama agitada de presura.
Hazme chispa agigantada, vorágine que consume.
Hazme mecha acelerada que detona bien los cuerpos,
que lubrica orificios y se hace trueno,
que invade el aire y se apodera del oxígeno.

Préndeme,
quedo hecho fuego, encendido, activado, conectado en directo,
un pirógeno adherido al sexo que es mi mismo sexo,
un ígneo obligado hacia el margen por la iglesia.
Quedo hecho rescoldo,
quemó energías en incógnito fuego privado,
encloseteado, criminalizado, silenciado.

Soy andrógono y sexuado, inquieta identidad que no se registra.
Volátil ave de fácil vuelo no permanezco chamuscado.
Soy, fénix y abraxas, me regenero, doy la batalla.
Lucho que lucha la mano izquierda,
el corazón derecho,
el escrúpulo ubicado arriba de la costilla,
la próstata que se cierne a la consciencia.
Caigo y venzo.
Venzo y caigo.
Escapo ágil de la encerrona y brillo que prendo.

Prendido aprendo que soy todo.
Soy toda cosa amable y vil.
Soy todo éter que no se vio.
Soy la lumbre inicial del universo,
el hoyo negro y la muerte de estrella.
Soy el espíritu, el demiurgo, el pleroma.
Soy la religión a la que me uniré mañana.
Soy esa fe que me tilda de hereje mientras no paga impuestos.
Soy ese dogma que abandonaré prendido en coraje
ante el hipócrita estigma con que me viste el templo.

Reniego indignada el control que accede el mons pubis,
el valle falo, la cueva lava contralba.
Incinero la ignorancia y el discrimen en fogatas infernales.
Acoso la libertad como si fuera cosa mía,
chispa mía, fuego mío.
Me rebelo contra el control que me agrede y censura,
contra esa ley que me culpa y condena en ausencia.
La ataco con el magma del compromiso hecho vientre y verga.
Creo mi propio dios sincrético que lleva mi nombre.
Mi propia diosa a mi imagen y semejanza,
mi ángel post-moderno, útil e imperfecto.

Prendo en mil llamas por cada vida escamoteada en closets,
en ritos autodestructivos, en culpas dictadas en biblias,
en pecados señalados por profetas autoproclamados.
Soy, fuego hembra y llama macho, visible e ineluctable,
muñeco de papel y palabras multiacepcionadas,
un frágil entre-líneas que sólo percibe el astuto.
Soy, un tórrido archipiélago de estampas autóctonas,
un jíbaro jaiba, un juan bobo y su puerca,
un oso, una bucha, un mamito, una vedette.
Me prendo metrosexualmente, me epidemio.
Me intoxico de fármacos y clinical trials.
Me alteran genéticamente lo que como y cultivo.
Me prohíben ser y adoptar.
Me criminalizan junto a mi familia
que se prende poco a poco conmigo
porque nunca he dejado de prenderme con ellos.

Prendí con Vieques y la ley siete.
Prendí con Steven y todos los odiados.
Prendo de coraje con cada bala perdida,
con cada mujercidio,
con cada violencia doméstica.
Prendo de vergüenza con cada niño tratado,
con cada fondo apropiado,
con cada victoria acaudillada.
Soy urbe, planeta, soy isla.
Soy madre y abuelo,
el corazón que se fue,
el cerebro que se quedó.
Soy carretera rural y su escorrentía.
Soy mancha de plátano,
Soy gay y diverso.
Soy straight y aliado.
Soy bipolar y genio.

Mecha lista me hago brasa cuando la norma me silencia,

cuando los cuerpos me erotizan.
 Prendo de gusto y también de coraje,
 de placer extremo y genuina amargura.
 Prendo que soy carne.
 Prendo que soy hueso.
 Prendo que soy conciencia sola y colectiva.
 Prendo que soy grito que al mezquino se le enfrenta.
 El tú y el yo que se repite en la contienda.
 Soy somos lo cuerpos que aman.
 Soy somos los cuerpos que deliran,
 los que se vuelven pasión y calma,
 esos que se hacen sexo sin sucumbir en la reyerta
 y hacen de la patria una cotidiana misión de vida.

día del poeta

1.
 lo primero que hizo
 no fue dejar atrás a dios
 no era eso suficiente
 el pie izquierdo desnudo quiso pisarlos todos
 huracán se alzaba como el más presente
 hincó su ojo en la planta del pie
 y murió como mueren todos los absurdos
 soplando apenas tenue aliento
 siguió bacco zeus el elefante azul travesti de
 la india y todos los budas
 alá y javeh intentaron como último recurso
 juntar sus mortales fuerzas
 fútil esfuerzo de supersticiones
 cadáveres gemelos
 inquisición e intifada
 una vez ahogados todos los salcedos divinos
 quiso el otro pie ser útil
 pisó a cupido, a la musa, a la suerte y sus
 sobrinos
 así fue que comenzó el día con pie derecho

2.
 muertos ya todos los dioses
 mirose de pie el poeta
 sus manos dos
 una izquierda
 la otra diestra
 ambas fuertes y dispuestas
 a la lucha y la caricia
 diez dedos constantes y sonantes

algunos de ellos maestros espeleólogos

mirose incrédulo las caderas ondulosas
el vientre sosegado
sus senos prestos al asomo
y al asombro
la sedosa entrepiernas
fluviosa de recuerdos y futuros
una cueva sin tiempo
una caverna de luz y de bondades

dijo: soy poeta
así muerta la poetisa
supo que no sólo los dioses mueren

3.

miró entonces la poeta
el amanecer de rubro
el coito de la luz y el aire
la brisa matutina
peinando un dócil nubario

miró además las carátulas del canon
allí donde más señores
y menos señoras
adoraban a más dioses y patrias
mujeres y esqueletos
donde con palabras eruditas y sencillas
se habla de universos en multiverso
todas brillaban más en los nombres de los
hombres
buscó poeta en el diccionario
“género común”
y encontró otra razón para
desconfiar del lenguaje

4.

Los colores del helio atrapado
hablaban de perlas
de playas claras de cielos límpidos
de buganvillas y mentas
de las profundidades oscuras de un mar
templado
chocolate y crema batida
acompañaban la canción cuarenta y cuatro

5.

a lo lejos se oían otra vez tiros

recordó la vez que los oyó más de cerca
temió y no hubo muertos
recordó la vez
que uno solo tiro mató a alguien cerca
recordó las veces que disparó y no mató
recordó la veces que no disparó y mató
la vez que quiso estar muerta
la vez que quiso no haber matado
otra cuando soñó la muerte y lloró de veras
el peor recuerdo fue el de
cuando hubo muerte y no hubo lágrimas

6.

hay que ver que la gente se equivoca
funden rebeldías con amores
sin mediar los agravios
hay que ver que quien mejor le conoce
sabe de respetar y largarse
hay quienes se quedan sin esperanza con lo
posible
y quienes se quedan con la esperanza
de un ser imposible
legado de proyecciones impuestas
de apuestas contra la casa
de no creer las respuestas
hay veces que ser una
es el gesto más cruel del mundo

7.

existen sin final
los finales que no acaban
las veredas que se miran en el mapa
para saber donde no caminar
ha transitado la poeta caminos
impostergables
en total negación
ha besado bocas como si no se llamaran
adioses
ha dormido encinta de engendros
las caricias las tristezas se amigan en ese
destierro
la multitud de silencios
es un arma homicida

Los poetas necesitamos más palabras

Los poetas necesitamos más palabras.
No nos dan las del trabajo
ni las de domingo.
No nos sirve para nada
otorrinolaringólogo
o filantropía.
No nos son suficientes las del femenino
ni las del masculino
ni los sustantivos epicenos
ni los diccionarios.
Los sinónimos no se nos parecen
ni los antónimos se contradicen.
Cada palabra es
una sola,
sólo la que quisimos
o encontramos
como descubrimiento fatídico del destino.

El término *currículum vitae* no rima con nada.
No produce ninguna melodía
un nematelminto alado,
a menos que tenga marca registrada
y se lo coma la masa como línea novecientos.
Necesitamos las palabras como pertrechos,
como fusiles al hombro para matar pesadillas.
¿Cómo lograr el requilorio si no podemos inventarlas?
¡Si es que necesitamos más palabras!
Más palabras para decir muerte
y para gritar gozo
o contar del retrechero amor
o de la diuturna soledad.
Los poetas necesitamos más palabras
que las que dicen en el noticiero de las seis
para nombrar el hambre del alma
y la resequedad de la dejadez.
guerra
democracia
colonia
escribirlas todas con letras minúsculas
y de alguna manera mezclarlas
y dejarlas morir,
las que sobran
las que son débiles
las que están passé.
Y mientras buscamos palabras en el armatoste de la lengua,
más vale que tengamos algo que decir,

algún relato de la melancolía,
un sufrimiento desesperado,
un ímpetu volcánico de lucha, indignación o vergüenza,
que las palabras no servirían de nada
si los poetas
acementamos el corazón.

Áurea María Sotomayor Miletti

[de *Sáficas*]

Falla la mano
y titubea mi pie.
Eucaliptos,
sítianme, témpplanme.
Oscila su largura
sobre menudos pies
y en mil lugares.
**

Flexión de codos y rodillas
materiales
turban la paz del cuerpo.
**

Temiste el arrojito
de las palabras
que una mujer pudiese proferir.
Duermes solo.
Sin mí.
**

Por su curiosidad
deseaban ser otros
y se atropellaban
los vocablos.
**

Suda el vino.
El vaso está frente a la luz.
Es fuente de la luz.
Ríe.
**

Línea que corta las piedras:
vuelo.
Rumor que sobre el sueño vuelas:
beso.
**

Bala la luz
sobre el filo de la hoja
haciéndola silbar.
La ululante certeza
de su ritmo deslumbra.

Variaciones. Cuentos de amor (Homenaje a Gilles Deleuze)

1.

Soñar
es tan frágil
como dibujar tu figura
sobre el agua.

2.

Eres más la ausencia.
Por eso te deseo,
insaciable.

3.

Si no te hubiese encontrado
tan ausente
hoy no serías mi presente.

4.

Sigo buscándote
entre los rasgos que desbordan el papel,
más allá de tu figura
y de mis líneas.
Más allá de tus versiones
y las mías.
Allí, fuera del marco
que nos marca
palpamos lo sublime:
las letras que nos afantasman
y perduran
más allá de nuestros rostros.

5.

La adversidad nos agiganta.

6.

Cuelgas fuera de mí
como un emblema.
Te custodio.

7.

Invento tu memoria,
te transcribo.
No necesito
poseer.

8.

No te poseo.

Te transcribo.
No te produzco.
Produzco
mi deseo.

9.
Escribiré tu nombre
en todas las paredes
para que no haya
superficie
que te extrañe.
Entonces,
morirán de tu recuerdo.

10.
Tu ausencia
me enajena.

11.
Escribiré
tu nombre
con tinta blanca.
Así,
sólo el amor
podrá leerse.

Ritual de espera

Sé que no me conoces.
Pero sabes
que la lengua me estalla
súbitamente cuando quiero.
Me devora.
Reclamo
que no es del tiempo de la paz.

Tú que no me conoces
sabrías
que soy del tiempo de la guerra
y el corazón se me espesa
imaginando
nuestras sangres
pavorosas
azogadas.
**

Yo le di la espalda al mar

y hui
como si fuese mi enemigo
pero de noche
lo sentía llamándome.

Para quién
el tiempo de la paz.

Para quién
el tiempo de la guerra.
**

Has disfrutado del tiempo de la paz,
la reconoces.

Yo soy del tiempo de la guerra.
**

Sus ojos
memoria de la muerte
enamorado
sus labios
apoyado de su vida
lúcidos.

Aguas que han de soñarse
en mis palabras
y en mi deseo
siempre perfecto
por ti.
**

Suave es su nombre
y licuada la ternura
de sus sílabas.
**

Surtidor es el hueco
de tu axila enamorada.
**

El amor
ese polvo de hierro
que lija lo más dulce
jamás se equivoca.
**

Sobre el cuerpo

desconocido y amado
la franja de la miel
la franja de la sangre
se aqueridan.

**

Imaginar es ver
los ojos:
el rumor que nos deja
su querencia.

**

A veces,
los pájaros chocan
contra cristales demasiado limpios.
Que los vidrios, vidrios sean.
para que no sucumban los pájaros.

**

Pobres de los que desconocen
el sentido figurativo
de las palabras
y la ternura de las imágenes
que desconocen el sosiego.

**

Anciana sibila,
nunca caduca
tu hermosura
sibilante.

Nemir Matos Cintrón

[de *Aliens in NYC*]

La Vereda Tropical

Facing the Hudson river... blaring music...merengazo, oozing
 from apartment buildings in the Upper West Side
 of another island called Manhattan.
 Scoring Mangú con queso , soft mashed plantain
 in La Vereda Tropical
 not a country trail but a little restaurant
 on 168 & Broadway in Quisqueya Heights.
 Old photographs hanging from the walls,
 a faded tropical landscape behind a couple holding hands,
 eyes squinting from the blinding sun of
 La República Dominicana,
 campesino country music from a Quisqueya left behind
 bachata melodies flooding senses with tropical nostalgia
 of love forlorn and forgotten by a true vereda tropical,
 a distant country trail still damp with memories
 of love and betrayal
 now made songs and old pictures
 covered with New York grime and dusty
 grease from Queso frito.
 There is no Trujillo here in Quisqueya Heights
 It's another civil war
 distant from the one left at home after 1961.
 it's only Cadenú counting his drug money
 a stack of twenties under the counter top
 while he talks about the benefits of working out.
 Only crack, crack, crack cocaine
 dictates the traffic in the alleys,
 it's *crack, crack, crack* cocaine and sleepy Heroin trying to forget
 a far off boat cracking under a tropical moon
 cracking before reaching sister shore of Puerto Rico
 never reaching New York City.
 But no, there is no Trujillo here or Balaguer, never been
 no dictator ever in Quisqueya Heights
 save Envíos Nacionales, sending money to return
 to the newfound democracy of Dominican Republic of today
 to return someday to be somebody but nobody
 for the smell of the Bodega, a pungent smell of onions
 rotting under the summer heat of New York City
 passes on in the handshake of the Bodeguero trying to pass
 for paisano..middle class..upon return
 back in that other island of Quisqueya
 far beyond Quisqueya Heights.

Haitian Market Under the Snow

Ma Tine folds and unfolds her humanity
 red turban nesting her black head
 folds of blackness are her arms folded under the falling snow
 Ma Tine peddles peanuts, cinnamon, nutmeg
 and herbs unknown
 to simple eyes
 accustomed to buy McCormick Spices
 on a shelf in the supermarket...
 Who are her real clients?
 Jamaican cooks and Puerto Rican doñas
 who really know how to cook jerk chicken and *arroz con dulce*?
 Metropolitan hougans casting a spell...?
Dieu qui decide
 Ma Tine folds and unfolds her humanity
 red turban nesting her black head
 her eyes gazing through the snow
 as if waiting for the Lwa, or the Laplas:
 the restless messenger of the Ougan
 to buy from her the serpent oil
 for Damballah, the spirit of change...
 and here they come...
 coiling and recoiling...
 swirls of snow forming *veves* on the sidewalk:
 ritual drawings of the lwas
Papa Legba, ouvri bayé por nou
 sings Ma Tine in rapture
 unfolding her blackness under the white snow
 forgetting for a moment where she is at
 looking at the landscape of her mind...back in Haiti
 sitting in the Iron Market...the Mache Fé...
 side by side the peanut brittle vendor
Praline...Praline...
Papa Legba, ouvri bayee por nou
 asking to the Lwa to open the roads
 that never-ending road back home to the Rada
 nation of spirits.

Marcelino No Bread No Wine

Manicured lawns of Long Island northern shore,
 a true postcard
 of the American Dream.
 Gold Coast east of New York City
 home to the Morgan's, the Woolworth's and the Pratt's
 the "true Americans";

a postcard
 now soiled with walking graffiti: pedestrians in Suburbia
 disturbing the symmetry of landscapes
 designed by Italians
 but tendered by Salvadorian, Ecuadorian
 and Nicaraguan domestics
 toiling by day
 hiding under tarps at night.
 Marcelino sin pan ni vino
 Marcelino no bread, no wine
 a man curled up like a baby under the freeway of Glenn Cove.

Open spaces, single-family homes:
 bedroom communities of yesteryear,
 squeaky cleaned today by Salvadorian, Ecuadorian
 and Nicaraguan domestics
 scrubbing by day
 but listening at night
 to the wailing sound of a man crying like an abandoned baby
 they cannot nurse to sleep under the freeway of Glenn Cove.
 Marcelino sin pan ni vino
 Marcelino no bread, no wine.

Manicured lawns of Long Island northern shore,
 a graying postcard
 of the American Dream.
 bedroom communities of yesteryear,
 now empty nests as Baby Boom turned Baby Bust.
 Seniors fed and Depend changed
 By Salvadorian, Ecuadorian and Nicaraguan home attendants
 who could not keep alive a man dying like an oversized baby
 under the freeway at Glenn Cove.
 Marcelino sin pan ni vino,
 Marcelino no bread, no wine.
 'cause in the Gold Coast east of New York City
 home of the Morgans, the Woolworth's and the Pratt's,
 the "true Americans";
 nobody according to the sound bite of his brother on TV
 nobody here on Earth but only in heaven
 could take good care of him
 where he lays safe and nested in the arms of God.

[Based on a true story of Salvadorian worker Marcelino. 1997]

Yolanda Arroyo Pizarro

[de *Perseidas*]

Bruja

“No se trata de mi mortalidad, del grueso de mi sal, de la fragilidad de mi cuerpo.”
—Magaly Quiñones

se busca bruja que erice pieles y muerda el labio de arriba
que aprenda a amamantar amantes con leche cremosa
que la leche imite una cascada de cordillera central
si se observa desde el monumento al jíbaro
que en ocasión de atardeceres como preámbulo al
menguante
o creciente no se eche a llorar
a menos que una mano de dedos largos
la cerque en un abrazo esdrújulo
se busca hechicera de ensoñaciones que tenga como meta
la venganza para ella y los suyos
que tenga siamesas de profesión poetas malditas
que pueda hervir vivo a un hombre en una olla
toda vez que sea por desamor o desquite
si es que le ha robado el sueño a otra hermana bruja
o la ha despojado de riquezas del alma
y de la ilusión de volver a creer

se solicita una maga que también muerda los labios de abajo
que a veces haga brotar la sangre
y a veces la saliva
que tenga una hija color de luz
a quien se le dediquen amaneceres y que sea idea central
el propósito único para que la vida continúe
que esa vástago haya venido al mundo después de tres pujos
y una placenta agradable al paladar
que esa heredera pueda ser convertida también en hechicera
y que vaya a mitad de camino
coleccionando corazones de todo tamaño y color
femeninos y masculinos
a diestra y siniestra

se necesita bruja que saque los ojos
que escupa rostros sin la menor vacilación
que espete puñales de frente y no de espaldas
que maldiga a los indecisos
y realice mal agujeros contra los traidores
que recete baños venenosos con mezcal
y a veces tequila cuervo

que aprenda a sacar desde el tumulto un amuleto
 a quien le tome cariño
 y al que haga llamar faraónicamente Zu mientras le besa

se convoca a ser bruja desde el poderío de neuronas
 estrategias que puedan ser acariciadas
 que puedan ser mimadas
 ensalivadas como un epitelio de carne
 que aprenda que no se trata solo de serlo
 también hay que sentenciarlo
 Soy Bruja

Ingredientes para un hechizo

“El río de Corozal, el de la leyenda dorada.
 La corriente arrastra oro. La corriente está ensangrentada.”
 —Juan Antonio Corretjer Montes

Usaría para este hechizo
 el hígado de un conquistador cualquiera
 el páncreas de los asesinos de mujeres en Juárez
 los cráneos abiertos de quienes perpetran crímenes de odio
 los pezones desgajados
 de aquellos responsables por los negros masacrados
 durante el periodo esclavista
 las venas abiertas
 de los que verdaderamente mataron a Lorenzo
 las vísceras salteadas de los bebés de 18 meses
 que fallecen con traumas internos
 una rodilla pulverizada en tortura
 de la madre que parió a seis hijos
 y que luego los ofreció para orgías
 mandarían a hacer gárgaras con el período de la madre
 que malparió a muchos bandidos

pero en vez...
 voy a convocar a seres de otros mundos
 con un sortilegio
 y con una Invocación pediré permiso
 para que ustedes me aprueben leer otro poema...

Tamarindo

Cuando se toma un tamarindo con la punta de los dedos, se parte, se abre, se remueve la cáscara y se coloca en la entepierna, y se lame, se empuja con la lengua, se saborea y se retira la pulpa de la pepita a mordisquitos, pedazo a pedacito, y se presiona contra las

paredes de piel abultadas, levantadas, inflamadas y rosas, un poco embarradas, y se promete con los ojos cerrados acariciarte el alma, venir a redimir lo ya vivido, llegar a sanarte, a colocarte curitas, decirte pegadita a los labios mordidos que “eres mi todo”, y prometer las mejores noches, los mejores días, y te juegan con los rollitos de cabello a medio crecer y te muerden la espalda, y te marcan de jiquis los pechos, y te estampan un cardenal en el cuello porque su mano se ha cerrado sobre la nuca, y te susurran el nombre, ése nombre mientras te bailan las caderas, y te danza la pelvis o se te derraman los jugos por todas las hendijas, y se acaba la masa, escasea la médula frutosa, te juran clavarte así, clavarte así, así siempre y te taladran el labio inferior mientras uno, dos, tres dedos abren tus cuencas, todas ellas, y se entremezclan todos los sabores agrios, más agrios, dulces, empalagosos, y esta mujer se estira y se ladea, juega a embestirte y se viene, entonces, sólo entonces se ha probado verdaderamente el tamarindo.

Historias Para Morderte Los Labios

Soy responsable de tus marcas
mordidas de un exoplaneta
que orbita alrededor de su sol
creado por mi expulsión de coágulos
con cráteres supurados que suplican tu arribo
que desean lamer tu carne lacerada
en el filo de los bemoles
en el signo de resonancia de un instrumento sin notas
un mordisco en esa playa medialuna de Vieques que tienes por boca
un bocado
desde el músculo abultado que es tu lengua...

Posesiva

Son mis manos tragonas serpientes
que se retuercen en la bebida de tu busto
en la succión de tu saliva
en el atragantar de tu fluvis recién descubierta
Posesa de estas nuevas caricias
mataré tu cunnilingus con mis celos
desdentaré el músculo de tu mandíbula
y haré un desencaje de supernovas
al reclamarle a los incautos
que me perteneces

CRÍTICA

Desde las entrañas del pueblo: el teatro de Zora Moreno

Carlos Manuel Rivera

Resumen

Este artículo analiza la obra teatral de Zora Moreno, situándola primero en su contexto histórico y social para así comprender su contribución al desarrollo de la dramaturgia puertorriqueña. En particular, el análisis se centra en considerar las implicaciones ideológicas de la propuesta popular de la práctica teatral de Moreno, revelando que existe en ella una desestabilización de la construcción homogeneizante de sujetos marginales en la cultura, sostenida por la alegoría de *la gran familia puertorriqueña*. La obra de Moreno revela que la categorización de marginalidad del sujeto productor y receptor de lo teatral responde más a una situación relacional, de acuerdo a sus conexiones o desconexiones con el sistema social estructurado, que a una clasificación absoluta de su representación en lo cultural.

En la búsqueda reinterpretativa de la literatura dramática puertorriqueña, no podemos alzar el vuelo ni aletear en el presente, sin pasar la vista por aquellos pedazos o fragmentos de un cristal del pasado que translucen todavía. De esta manera, si recordar es traer a la luz y resaltar el lugar de dónde vengo y quién soy para que no se nos olvide, la teatrista, Zora Moreno, diría *Dime que yo te diré*. Una propuesta desde las entrañas del pueblo, que nos transporta a un pasado teatral puertorriqueño al que no hemos cerrado nuestra reflexión y hermenéutica. Quizás con el olvido, la borradura y el silencio del algún hecho cultural, se nos alienta a registrar en ciertos anaqueles de nuestra memoria sobre aquellos individuos y aquellas comunidades periféricas que con su teatralidad no ceden a una clasificación absoluta de su producción. Es decir, con ese malestar taxonómico de lo teatral se procedería a cuestionar lo que se construye, se filtra y se traspapela en los archivos de las instituciones del poder/saber de la cultura.

En ese rastreo por los anaqueles de la memoria, encontramos que en los años setenta bajo la creación de El Gran Quince en la Barriada Tokío en San Juan, Puerto Rico, se introducen unas propuestas estéticas e ideológicas que llevarán a esa comunidad y a otros lugares marginales una poética teatral del barrio, del caño o del arrabal. Zora Moreno y Moncho Conde, quienes colaboraron en ese espacio, donde la actividad teatral se establecía en el afuera de los centros dominantes de la cultura, también participaron con El Nuevo Teatro Pobre de América de Pedro Santaliz, experiencia que les amplió sus objetivos en la realización de una teatralidad de lo popular (Moreno, *Trilogía* iv). Después, cada cual tomó su camino, creando un teatro que les revelaba a través de sus personajes y las situaciones circundantes de la que participaban una sociedad que se dirigía a la modernización, abriendo sendas que transformaban su conciencia de clase. De este modo, según pasaban los años, sus vidas y utopías de barrio mermaban ante estos proyectos modernizadores que culminaron en la desaparición de estas comunidades, donde se originaban sus trabajos teatrales.

A finales de los setenta frente a estos proyectos desarrollistas que remarginalizaban sus agendas socioculturales debido a la construcción de la *Ciudad*

Modelo, Zora Moreno, actriz, directora y dramaturga creó su propia compañía Flor de Cahílo (1977), con el propósito de construir un discurso alternativo frente a los discursos hegemónicos, concretizando: “un género artístico que tiene el potencial de entretener, prevenir, educar, concienciar, y fomentar [los] valores socio-culturales. [Un] arte que [les] permite hablar con [su] propia voz” (Moreno, *Trilogía* iii). Un quehacer cultural que proponía la representación de unos sujetos populares heterogéneos con sus propios conflictos, contradicciones y ambigüedades, que desde espacios disímiles del margen podían posibilitar un mensaje social y de clase de lo que son y de lo que aspiran a ser como pueblo en sus comunidades. En otras palabras, aportar a la cultura desde los imaginarios y la teatralización del mismo pueblo, como “tradición de los oprimidos [que] nos enseña que el “estado de excepción en que vivimos” es la regla” (Benjamin 112).

Podríamos decir que el teatro de Zora Moreno y su poética de barrio, arrabal, o caño continúa con la labor que habían iniciado Pedro Santaliz y Lydia Milagros González, artistas e intelectuales, descendientes de una burguesía letrada progresista que se involucraron en diferentes comunidades marginales mediante la manifestación de una vanguardia teatral que los denomina como precursores de *la otra cara de la historia* del teatro puertorriqueño. La difusión que han hecho algunos críticos e investigadores sobre los trabajos de Santaliz y González responde a las propuestas estéticas e ideológicas de sus dramas, en las que se exponen las microhistorias, las discontinuidades narrativas o los múltiples relatos de la vidas de aquellos sujetos que no fueron tomados en cuenta por la autoridad teatral de algunos dramaturgos canónicos y sus discursos oficializados, quienes marcaban al teatro popular y a sus discursos de lo marginal con sellos de otredad (Dávila López 194-248; Fiet 237-44; Ramos Escobar 12-21).

Si el discurso teatral hegemónico es “la práctica discursiva [...] dentro de la formación social [que] se sustenta en el sistema de valores, los códigos culturales e ideológicos del grupo dominante, el que no es necesariamente—en el caso del teatro—el grupo político o económico dominante” (Villegas 6). La teatrística (dramaturga, actriz, directora y productora), Zora Moreno “no coincidiendo [en algunos de los] códigos estéticos e ideológicos de los emisores del discurso crítico dominante” (Villegas 5), propone un mensaje diferente al que el teatro hegemónico difunde, mediante “una forma diferente de decirlo” (Elliott 48). Su expresión es marginal porque surge y se representa para las comunidades de las clases menos privilegiadas, pero no por esto caería dentro de una categorización peyorativa como se tiende a asumir generalizadamente y artificiosamente esta manifestación teatral. Hay que visualizar su trabajo como una subversión a la construcción homogeneizante de lo social (Dávila López 63), y un cuestionamiento a la represión y desvalorización que ha hecho la canonización teatral sobre estos discursos. Para ello, se desterritorializa el lenguaje de los discursos “autorizados”. Su búsqueda está en provocar la ruptura y la transgresión hacia lo oficializado, y así “lo que [el dramaturgo] dice totalmente sólo se vuelve una acción colectiva y lo que dice y hace [son] necesariamente políticos”, señalando aquello que les oprime y reprime ese discurso hegemónico (Deleuze y Guattari 30).

La responsabilidad ética y moral para la representación de aquellos sujetos deslegitimados y desamparados por el estado y la cultura, como también “[...] la educación como liberación de las clases oprimidas” (Moreno, “Flor de Cahílo” 23) necesitan de un lenguaje que refleje la polifonía de sus jergas, sus hablas, sus dialectos, desfigurando al lenguaje dramático tradicional que impone lo canónico, y que se acredita por los parámetros elitista de la alta cultura. Trabajar el drama puertorriqueño

no como una teatrística en el que su trabajo responda a una baja calidad estética y a una ideología panfletaria de agitación y propaganda, sino uno que tenga algo que decir diferente sobre lo social y lo político de lo que se representa en el discurso centralista sobre el pueblo, “[sirviendo] como espejo a [sus] vecinos al despertar de una conciencia colectiva sobre su propia realidad” (Moreno, *Trilogía* iii). Es teatralizar al pueblo, evidenciando “que [lo hegemónico] como tal podría ser visto como una especie de pantalla en la que las clases–grupos dominantes y entre ellos los intelectuales–proyectan su ansiedad de ser desplazados de su poder y privilegio relativo por un sujeto [marginal] que siempre está incompletamente representando por la política” (Beverly, “Territorialidad” 196).

Esto permite la desestabilización de la construcción homogeneizante de sujetos unitarios marginales en la cultura, sostenida por la falsa alegoría de *la gran familia puertorriqueña*, cuando la categorización de marginalidad del sujeto productor y receptor de lo teatral responde más a una situación relacional de acuerdo a sus conexiones o desconexiones con el sistema social estructurado que a una clasificación absoluta de su representación en lo cultural. También altera las comodificaciones folclóricas de mestizaje y criollismo, los andamiajes demagógicos que manipulan los discursos populistas asimilistas y novoprogresistas anexionistas, y las grandes retóricas de raigambre decimonónica, con sus prédicas nacionalistas, ya sean ortodoxas, radicales o burguesas liberales.

Si la memoria ha sido visualizada como un dispositivo de la historia, en el cual los elementos perturbadores del pasado se procesan en recuerdos con el fin de cuestionar los discursos oficiales y las articulaciones negociadas “entre amnistía y amnesia colectiva” (Moraña, “Global/local” 195), encontramos que el teatro de Moreno ha servido como productor cultural y agente social para aquellas comunidades sin facilidad de acceso al teatro. Su dramaturgia y teatralidad revelan los diferentes reclamos de varias comunidades diversas y heterogéneas, quienes recriminan de aquellos controles estatales antijurídicos que mediante la violación contra los derechos humanos y el asesinato desaparecen a esos Otros que con luchas y sacrificios buscan espacios habitables de sobrevivencia, como lo revela su obra *Coquí corihundo vira el mundo* (1981). Según la planificación social y económica de los ciudadanos por los poderes políticos, las clases menos privilegiadas deberían estar separadas de los lugares donde viven las clases dominantes. Por supuesto, subrepticamente, estando cerca, pero lejos, y ocultando el aislamiento segregatorio y antidemocrático que representa el discrimen de clase, raza, educación y género.

En la historia del teatro puertorriqueño se ha mencionado y se ha analizado la obra de Zora Moreno como un pilar de la dramaturgia popular y sus discursos marginales, haciendo hincapié de cómo en sus obras más representativas: *Dime que yo te diré* (1974), *Con machete en mano* (1977) y *Coquí corihundo vira el mundo* (1980) o como se tituló en la segunda puesta en escena (*Anastasia*) (1987). En estos trabajos, la autora emite una voz desde las interioridades del caño, del arrabal, del campo o del barrio sin los ventrilocuismos que se marcan en ciertos dramaturgos canónicos y sus discursos sobre lo popular. También la crítica periodística y la académica ha puesto en relevancia otras piezas como lo son: *El afroantillano* (1975), *María ehtá tohtá* (1983), *Alevántate Agapito* (1990), *El mito de Beatriz* (1985) de Gerald Paul Marín—que aunque no es de su autoría, realizó su adaptación, dirección y actuación para la representación--, *Danza majestad* (2001) y recientemente la versión y dirección de Carmelo Santana de *Los fusiles de la Madre Carrar* de Bertold Brecht, en la que la artista protagoniza y

produce para El 47mo. Festival de Teatro Internacional del Instituto de Cultura Puertorriqueña (2011). Sin embargo, aunque haya habido cierta anotación descriptiva y reseñada sobre su trabajo, la marginalidad como categorización de su discurso, surge según los criterios de una crítica porque su trabajo “tiene menos valor o [es] carente de relevancia” (Villegas 7), como también “a interpretaciones ajenas a los propósitos con que fueron creadas [las piezas], sin tomar en consideración el público específico al que se encuentran dirigidas” (Dávila López 197).

Visualizamos que la teatralidad de Moreno se registra en los discursos marginales debido a la clase social de la autora, los personajes de sus piezas y los destinatarios para quienes se escenifican (Dávila López 234); no obstante, existen ciertas indeterminaciones de estos sujetos sociales que habría que resemantizar. Comprendemos que el teatro puertorriqueño nacional, a quien se ha criticado, hablado y documentado--antes de las investigaciones y trabajos publicados de Stevens, Dávila López, Fiet, Perales, Ramos Escobar, Ramos Perea, Seda, por mencionar algunos--, equivale más a una práctica y estética europeizante y angloamericana, y no a los problemas internos de los sujetos que componen esa nacionalidad o ese incumplimiento de sus habitantes para lograr esa nacionalidad deseada. Un teatro nacional debe partir de los gustos, inquietudes y problemas de su pueblo, y según el fenecido crítico, José Emilio González, “es el teatro popular un buen punto de partida “ (Cit. por Moreno, *Trilogía* iv) para las construcciones imaginarias e invenciones de la cultura nacional y sus tradiciones.

De esta forma, no es que no haya habido una aportación de otros teatristas que no descienden de las clases sociales marginales a esta asunción performática. Ahora no es lo mismo hablar por y escribir sobre que hablar de y como desde la subalternidad experiencial de clase, género y raza. No es que no se haya hablado de la pertenencia de Moreno a las clases marginales, sino lo que consideramos rearticular de su trabajo, parte de la heterogeneidad socio-cultural y la inconmensurabilidad de los sujetos marginales en la historia de Puerto Rico y cómo éstos descentralizan la cuestión unívoca de un sujeto popular en la cultura que envuelve “agentes sociales con diferentes identidades, objetivos e intereses” (Beverly, “Híbrido” 133). Es decir, arrancar de una escritura que refleje [...] una red discontinua de hebras [...] que pueden llamarse política, ideología, economía, historia, sexualidad, lenguaje [en la cual] [...] dependen de miríadas de circunstancias.” (Spivak, “Estudios...” 257) que nunca pueden tomar un efecto de verdad ni de autoridad intelectual para hacer reclamos desde la experiencia subalterna (Spivak, “Can the Subaltern Speak?” 280). También es escribir sobre la autorrepresentación contracultural desde la resistencia como “una experiencia disgregada, intermitente que se opone episódicamente a la unidad histórica de las clases dirigentes, negociando de su beligerancia con respecto a discursos y praxis hegemónicos” (Moraña, “Walter Benjamin” 141), así como reconocer a lo social como una proliferación de diferencias irresolutas y no conciliadas “en una lógica unitaria y transculturadora” (Beverly, “Territorialidad” 205).

Haciendo una reevaluación de la categoría de lo popular en la llamada dramaturgia marginal vemos que sólo se toma en cuenta el origen de sus productores y agentes, descendientes de las clases desaventajadas económicamente; o por otro lado, si los receptores de los trabajos tampoco pertenecen a las clases privilegiadas de la cultura. De todas maneras, tanto la emisión como la recepción de este tipo de discurso ante destinatarios potenciales específicos ha caído en una problematización, ya que desde los inicios de la tardomodernidad, éstos van más allá de una simple categorización binaria, al entrecruzarse diferentes productores culturales, agentes y receptores sociales hacia

este tipo de teatro. También tenemos que apuntar que los códigos estéticos y las experimentaciones muchas veces coinciden con los discursos hegemónicos, al éstos integrar varias de sus técnicas, y cuando su mensaje se muestra más servil a la clases altas y medias cultas que a un sector pobre marginado de la sociedad (Dávila López 239-40).

De ahí como resultado que la clasificación binaria de la crítica académica haya sido formulada de acuerdo a los estatutos de una cultura burguesa letrada y su autorización sobre los códigos estéticos y culturales. Para nosotros desde nuestras teorizaciones, esto desembocaría en una aporía o un problema lógico derivado de categorías especulativas, tanto en la ideología como en la estética, cuando la separación de clases sociales entre altas y bajas, como las categorías de alta y baja cultura desde muchas décadas hacia acá representan dificultades divisorias por su hibridación y su acentuada complejidad. En otras palabras “es una representación de la experiencia social como la contingencia de la historia (la indeterminación que hace posibles la subvención y la revisión) la que se compromete profundamente con las cuestiones de la “autorización” cultural” (Bhabha 220).

También lo popular es una categorización en continua activación, y frente a la centralización y homogeneización de lo social por el poder hegemónico, resulta su comprensión como un concepto discontinuo y disgregado que refleja las relaciones de conexión y desconexión de las clases marginales con las clases dominantes, además de las seguidas negociaciones con las instituciones culturales dominantes para la subvención de sus agendas, propuestas y proyectos. La supuesta democratización y el mercado libre de la cultura inclinan a que los grupos de teatro, ya sean hegemónicos o marginales se apoderen de los medios económicos de las instituciones gubernamentales o privadas que se ofrecen, creando una ruptura de la oposición binaria para la comercialización y difusión de sus agendas, o para el sustento de una amplia apertura en la recepción de su trabajo de arte. Es decir, el poder hegemónico de la economía y de la cultura, para atraer a grupos marginales o dominantes, utiliza máscaras que asumen un apoyo incondicional, representando una supuesta apertura democratizadora que no se opone ni reprime a las diferencias de clases, razas, géneros o sexuales, por decir algunas. Así su constante activación camaleónica y su incansable búsqueda de poder establecerían su centralización. Por lo tanto, si los grupos sociales traspasan esas exclusividades culturales, jerarquías de clase y agendas de los poderes hegemónicos, surgen diferentes movilizaciones y tránsitos que desdibujan la centralidad totalizadora de los marcadores discursivos de los Unos versus los Otros.

Desde que Zora Moreno comenzó como productora cultural hasta nuestros días, el teatro popular ha sido solapadamente desestimado por la codificación de su estética e ideología. En los años sesenta, este tipo de teatro sí buscaba cuestionar la dramaturgia y representación hegemónica u oficial, pero también, no únicamente respondía a exclusiones ni clasistas, ni genéricas, ni racistas para la difusión de sus discursos. De igual manera, el teatro de Zora Moreno, aunque su discurso denuncie los valores con los que se consagran a ciertos dramaturgos en la escena puertorriqueña, como a las instituciones políticas y culturales y sus maltratos a los sectores marginales desde la unidimensionalidad de clase, raza, educación y género, también busca la inclusión de una puertorriqueñidad enmarcada en la diferencia y la multiplicidad. Sus reclamos testifican cómo el poder de la cultura también “es heterogéneo [al igual que] sus opiniones fundantes” (Prakash 310) hacia el Otro.

De acuerdo a la jerarquización de lo cultural que se ha asumido en Puerto Rico, Zora Moreno al igual que Santaliz, González y Conde intentan romper con la homogeneización de las diferencias para los sujetos marginales, y dismantelar el binarismo separativo entre lo culto y lo popular, *lo chic y lo cafre*. El trabajo de Moreno desde los años setenta ha servido como una antesala para destituir la fundación cultural monolítica que había emergido como discurso canónico desde los años treinta y se dirige a ver la pluralidad de sus sujetos populares sin las categorías identitarias esencialistas y sin las divisiones de las políticas culturales. Así también estos discursos teatrales de Santaliz, González, Moreno y Conde nos dan pie para descifrar los entre lugares, quizás impenetrables físicamente para los productores de los discursos dominantes, pero sí fuentes nutritivas del entendimiento de lo cultural. De esta parte que las relaciones sociales movibles de los múltiples sectores marginales, diversos y heterogéneos desarmen esa visibilización simplista y limitante de los poderes hegemónicos de la nación y sus instituciones culturales y políticas con sus grandes narrativas interpretativas de exclusión de sujetos.

Según el estudio del libro *Imperio* de Michael Hardt y Antonio Negri, en la construcción de la nación europea del s. XIX, el poder hegemónico redujo la multiplicidad heterogénea de sus habitantes a un solo territorio a través de un control disciplinario homogeneizador “que procura explotarlo” (96). De este modo, este control a nivel estatal transforma a esa multiplicidad de sujetos en una singularidad, llamado pueblo, reformula una jerarquía que los excluye mediante una oposición binaria entre hegemonía y subalternidad, y asienta su poder al convertir a unas clases sociales desaventajadas y marginadas, súbditas a su voluntad y acción. Esta dirección permite imaginariamente al estado manejar a través de mecanismos de racismo la protección del invasor extranjero. Es decir, marcar unas diferencias que se subordinen a “un purismo social” y exalten la identidad unívoca de la nación. De esta forma, esto resulta “en un territorio cargado de significaciones culturales, historia compartida y una comunidad lingüística”, dominada por una clase principal, la burguesía, la cual reprime y oprime la diferencia (102-103).

Una aproximación parecida al tema investigado teóricamente por Hardt y Negri es el libro de Camila Stevens en *Family and Identity in Contemporary Cuban and Puerto Rican Drama* (2004), el cual sintetiza que al Puerto Rico no constituirse como estado nacional soberano en el s. XIX por la invasión de los Estados Unidos, la problematización de la identidad nacional se prolongó en una dicotomía que tuvo que ser homogeneizada y seudoestabilizada. De ahí un grupo de líderes políticos y culturales se imaginó y construyó una metáfora de unidad familiar burguesa criolla que permitiera resistir al proceso y que cumpliera como un núcleo monolítico cultural de procedencia hispana. Su proceder jerarquizante, racista y clasista mantuvo una vigencia central en la década del treinta mediante instituciones como la Universidad de Puerto Rico y el departamento de Estudios Hispánicos con intelectuales como Pedreira y Tomás Blanco, por decir algunos (19-20). De esta forma, si revisamos la posición del discurso elitista sobre la cultura a partir de la generación del treinta, reconocemos cómo se utiliza la producción letrada y por ende del teatro, para crear las bases de una cultura espiritual occidentalista que minimiza la participación de las masas a los estratos de una ciudadanía civilizada puertorriqueña (Belaval; Pedreira; Rodríguez Vásquez). Por esto, no es de extrañar que en consensos de memoria y olvido, algunos hacedores de las artes que representan a las masas dispersas y “al garete” por su incapacidad intelectual no contribuyan a los elementos de la alta cultura. Tampoco es de sorprender que la

historiografía del teatro puertorriqueño haya sido dominada hasta más o menos la década de los ochenta por el elitismo de la *Ciudad letrada* o de esa “estricta minoría”, quienes daban primacía a los textos canónicos que se legitimaban por los discursos monológicos de la cultura (Rama 41).

Desde la década del treinta, la construcción de las historiografías de la literatura, incluyendo la aportación de la dramática, enfatiza cómo la nación que se iba formando desde el s. XIX había sido intervenida por la invasión norteamericana. La elite burguesa criolla que edificó ese discurso en las primeras décadas del s. XX en su “fase de arranque” por su condición de superioridad racial y de clase social escrituraria tenía la potestad y el magisterio de dirigir a las clases populares para el levantamiento de una puertorriqueñidad homogénea que sirviera como base para completar la nacionalidad inconclusa (Rodríguez Vásquez 115-16). La clase letrada con su mesianismo enseñaría a la bárbara masificación y la encausaría a un proyecto nacional, utilizando al teatro como un exponente difusor de aquellos íconos populares y representaciones simbólicas que resaltarían a una puertorriqueñidad criolla, ya anteriormente concretizada en *la gran familia puertorriqueña* decimonónica. Esta escritura dramática nos revelará la exclusión de esos componentes caribeños de africanía, mulataje o mestizaje de la cultura que por sus condiciones de clase, raza y género podrían aparecer en el teatro, pero desde la contienda de que en la puertorriqueñidad la africanía y sus derivados han sido asimilados por el elemento blanco criollo (Belaval 94-95). Es decir, aislar, separar y borrar a esos “Otros del interior” (Todorov 57) que no se asientan dentro de sus propuestas paternalistas, hispanófilas, clasistas y racistas. Esas almas discontinuas de la cultura, según sus preceptos, desviarían su concepto y proyecto nacional arielista con sus espacios de privilegiados que legitima una alta producción cultural como control de sus imaginarios y de sus representaciones simbólicas. Se buscaba una, en la cual se “supiese combinar armoniosamente tradición y modernidad dentro de un orden político, cultural jerarquizado, donde la cultura vigorosa de las élites fuera capaz de asimilar, sometiendo o borrando los elementos disgregantes de la totalidad” (Rodríguez Vásquez 150). El apoderamiento discursivo de estos letrados por su capacidad ética y cognoscitiva abriría a esos Otros los portones de la hacienda de la *gran familia puertorriqueña*, pero desde afuera de la casa y bajo los estatutos de sus conceptualizaciones ideológicas y estéticas.

Sin embargo, con los trabajos de Roberto Ramos Perea y otros investigadores teatrales se fueron clarificando esos capítulos de la historiografía de la literatura dramática desde diversas puntualizaciones antitotalizantes, aunque hay ciertas posturas en sus criterios valorativos para la reivindicación de estos discursos marginales, cuales se dirigen a lo publicado o lo potencialmente publicable (Dávila López 75), que los inclina más a cierta continuidad con la *Ciudad letrada* que a su ruptura. Ahora, no podemos obviar que estos trabajos subrayan y valoran hasta cierto grado la aportación de los supuestos discursos marginales del teatro popular en el teatro puertorriqueño. Entre estas contribuciones reconocemos los trabajos de Camila Stevens, José Luis Ramos-Escobar, Edgar Quiles, Grace Dávila López, Lowell Fiet, Laurietz Seda, Rosalina Perales y Bonnie Reynolds, por mencionar algunos.

Algunos aspectos de esta ideología y estética del teatro popular conectarán con los acercamientos de algunos dramaturgos ochentistas (Canales, Ramos Escobar, Ramos Perea, Marichal, Marat, por mencionar algunos), en la que no se buscaba definir una identidad bajo una iconización, romantización o mistificación de ciertos caracteres de la cultura, sino la puertorriqueñidad se retrataría fragmentada, dislocada, híbrida; tal cual

es en ese momento histórico y su entrada en la tardomodernidad o la sociedad tecnocrática, cara a cara con la posmodernidad y la globalización. Su agencialidad histórica confronta la uniformidad global para revelar que en el interior del país también se procesan acciones particulares de aquellos sectores sociales que retaron la linealidad del documento historiográfico, y que mediante exclusiones, borraduras y silencios de sus actividades teatrales resultan para nuestro porvenir como inexistentes u olvidadas. No es de asombrarse, entonces, que las técnicas y temáticas de la acuñada Nueva Dramaturgia Puertorriqueña ochentista se aproxima a la cotidianeidad social y política que vive en su presente histórico “en una nueva forma de proyectar contenido”, pero no en busca de una identidad, sino en la “confrontación del puertorriqueño ante los males sociales y en la defensa de los valores que sobreviven” (Ramos Perea 66- 67).

Esto posibilita la desfijación categórica de lo identitario y lo autóctono, al revelarse la elaboración que de ello han monopolizado estratégicamente los grupos dominantes a través del diseño de discursos para una totalización de la cultura nacional. Por otro lado, nos va abriendo la definición de lo popular que está en continua reinterpretación y refiguración ante la unicidad de los discursos dominantes de la cultura, quienes han subordinado sus elementos discontinuos y disgregantes a una univocidad conceptual. Todo esto, sin pasar por alto las transformaciones que han puntualizado los grupos marginales de sus devenires dentro del mundo social. La teatralidad de lo popular que representa la figura de Zora Moreno dentro del teatro puertorriqueño nos da pie para descategorizar la definición de su límite. Su trabajo nos invita al resurgimiento de aquellos sujetos, quienes olvidados, borrados o silenciados por la oficialidad de una cultura letrada intelectual, ahora se representan desde la multiplicidad desjerárquica que imposibilita el monologismo y enmarca la constante redefinición de qué es lo popular en la cultura puertorriqueña.

Al leer y ver su obra en dos actos y catorce estaciones, *Dime que yo te diré. Vida, pasión y muerte de un arrabal*, donde el ambiente y los personajes están inmersos en un *Vía Crucis*, vemos cómo cada estampa está relacionada con las estaciones del camino de Jesús de Nazaret al Calvario. A través de ella, reconocemos la representación trágica que tiene que enfrentar la comunidad marginada de La Barriada Tokío del Caño Martín Peña, en San Juan, Puerto Rico al lado de proyectos modernizadores, cuyos fines consistían en el desalojamiento de sus habitantes para construir un sistema acuático de transportación pública, denominado Agua Guagua en las cercanías de la zona bancaria. Desde la primera escena con la intertextualidad del poema “Los burgueses” de Nicolás Guillén hasta su desenlace se nos muestra la denuncia de una clase marginal comunitaria ante la opresión política, económica, social y cultural. Sin embargo, la autora como miembro de este sector capitalino, nos deja visualizar que a pesar de las condiciones que vivió, sus habitantes se resistieron, tratando de preservar los valores éticos como comunidad fuertemente integrada, quien como núcleo unitario, aún con sus diferencias, luchó contra el poder hegemónico.

El hilo argumental trata de la vida del personaje central Juana Matos, líder matriarcal, quien a través de sus creencias espirituales sirve como eslabón para el fortalecimiento de la familia, los amigos y vecinos de la comunidad. En ella encontramos al espiritismo como motor central, en el cual los personajes se desenvuelven para expresar sus esperanzas, sus relaciones sociales y sus frustraciones ante el sistema de vida que les ha tocado. Por otro lado, también se trabajan temas que van desde la deserción escolar y la desilusión con la educación que reciben hasta el progreso modernizante y la exclusión de la clase pobre ante el desarrollo insular.

Asimismo, se describe y se analiza la impotencia y destrucción como clase por ayudas federales, pérdida de zonas agrícolas, valores tradicionales y culturales que se mueven desde la religión católica hasta el adoctrinamiento fundamentalista protestante para mantener la enajenación ante su condición social, cultural y política. De igual modo, se representan en la obra la decadencia como clase frente a los problemas de lumpenización, alcoholismo, drogadicción, adulterio, emigración a centros metropolitanos y sumisión femenina al patriarcado, para concluir en una demonización como comunidad, en la cual el poder hegemónico logra sus agendas políticas, sociales, económicas y culturales de las que las clases pobres y trabajadoras no forman y no formarán ser su parte integral (7-87).

En la obra en un solo acto y seis escenas, *Con machete en mano*, la escritura de Moreno recoge de las obras canónicas del treinta, cuarenta y cincuenta, como *El desmonte* (1938) de Gonzalo Arocho del Toro, *Tiempo muerto* (1940) de Manuel Méndez Ballester y *La carreta* (1953) de René Marqués, la descoyuntura del tema del *Beatus Ille* o la vida feliz en el campo cuando los procesos modernizadores quebrantan el sistema social y económico, pero sus habitantes se resisten a ello, preservando los valores éticos y culturales. Sin embargo, la obra de Moreno lo plantea desde una perspectiva distinta que cuestiona lo escrito por la pasada dramaturgia treintista, cuarentista y cincuentista, ya que no es una que se enmascara como los anteriores, descendientes de una burguesía hacendada hablando sobre la vida del campesino en un sector del este de la Isla. Su propuesta se testimonia desde su propia experiencia y procedencia familiar que se trasladó de la zona rural a una barriada de personas de bajos recursos económicos en la región capitalina, en busca de mejores oportunidades de vida y que más tarde, la autora misma emigra a Nueva York para desarrollarse profesionalmente en el teatro.

El argumento trata de una familia campesina que debido a la modernización de la zona rural, la pérdida de tierras que se venden al extranjero y sus compañías y al debilitamiento del sistema agrícola, Agustín, el jefe de familia piensa en mudarse a Nueva York. Allí su esposa, Josefa se resiste a la emigración, resaltándose los valores morales y culturales del campesino de este sector de la Isla y de una vida que por encima de cambios sociales, políticos y económicos hay que recuperar. También se destacan como temas: el desempleo, el consumo de productos extranjeros; la delincuencia, el consumo de drogas y violencia que trae el progreso; la corrupción policial; la dependencia de las ayudas federales y la dejadez e impotencia de cierta población de este sector que los lleva paulatinamente a la destrucción; la crítica al discurso patriarcal y el papel social designado a la mujer en el espacio privado de la casa; y la superstición y las creencias populares (89-137).

A través de una profunda reflexión sobre la obra de dos actos y seis escenas, *Coquí corihundo vira el mundo* (1981), o *Anastasia* como se tituló en la segunda puesta en escena para El Vigésimo-Octavo Festival de Teatro Puertorriqueño (1987), se nos revela cómo en Puerto Rico, aún con sus procesos contradictorios, ambiguos e híbridos entre la construcción de un estado soberano nacional, la asunción de un Estado Libre Asociado de los Estados Unidos (1952) y la incansable búsqueda de una anexión como estado federado, con ciudadanos norteamericanos de segunda clase, mantiene una nación cultural o imagina una homogeneización de una cultura única que conlleva un control de las clases sociales que habitan la isla o los enclaves de la diáspora a la ciudad de Nueva York.

Entendemos que la propuesta de Moreno en *Coqui corihundo* es deslegitimar el imaginario de la nación cultural homogénea que se sostiene bajo una identidad puertorriqueña unidimensional, adentrándose en la compartimentación de los barrios de pescadores del Municipio de Loíza, con el objetivo de exponerle al pueblo los entramados que se elaboran desde los centros hegemónicos hacia los sujetos subalternos, llevándolos a la miseria, al desahucio, a la muerte y desaparición.

La trama de la obra gira sobre un caso real y trágico que sucedió en Puerto Rico con el asesinato opróbico de Adolfinia Villanueva. En ésta al igual que en el caso real al que se alude, hay una familia de pescadores Antonio, su esposa Anastasia y sus cinco hijos, quienes viven en una comunidad costera de gente humilde, trabajando para sobrevivir una vida diaria de escasez y en las periferias de las estructuras municipales y gubernamentales de la Isla. Esta familia que ha vivido toda su vida en ese lugar tienen que abandonarlo porque el dueño de los terrenos, el Señor Viramundo quiere venderlos a la Iglesia Católica. Así, la pobre familia se encuentra en un estado de indeterminación que no saben para dónde ir, lo cual conduce a que el señor Viramundo con influencias de burgueses burócratas y accesos gubernamentales y jurídicos planifica junto a ellos una emboscada para desalojarlos, resultando en el terrible e injusto crimen de Anastasia.

La obra es una tragedia contemporánea que se escenifica como una estampa criolla que se entreteje con el cuadro de costumbres o el teatro bufo del tema negro del s. XIX, como los dramaturgos: Ramón C. F. Caballero, Rafael Escalona y Eleuterio Derkes, quienes señalaban la otredad del descendiente africano de la Isla; aunque según investigadores, Derkes era distinto por ser de descendencia africana y por desarrollarlo desde la exaltación de la diferencia frente al racismo que se propagaba en la Isla (Ramos-Escobar 12-21). Sin embargo, la pieza de Moreno al igual que las de Derkes utiliza un lenguaje coloquial que refleja el dialecto de la gente que habita en estos sectores, subvierte la visión de otredad hacia esta comunidad particular, exaltando los valores y las aportaciones africanas y de estos sujetos a la cultura puertorriqueña. Su intención no es de concretizarlo como un rasgo externo que se propaga y se recuerda como folclor, sino como elementos vivos dentro de lo puertorriqueño que aún se aíslan y se silencian con comodificaciones transculturales e identidad totalizante criollista por algunos discursos hegemónicos de la literatura teatral.

De esta manera, el drama expone que existe hoy día una realidad social no integrada a la consigna de la democracia del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, y que es parte de una vigente discriminación racial, de género, de educación y de clase. Todo esto se puntualiza a base de temas que Moreno recrea a través de sus dramas mediante la raíz de la otra cara de la historia del pueblo puertorriqueño que va desde la opresión colonial del indio taíno y el africano hasta los problemas sociales, políticos, económicos, lingüísticos y culturales de las clases desventajadas en nuestros días. En la pieza encontramos: las condiciones de vida y trabajo de los pescadores de la zona costera de Loíza, a pesar de ciertas ayudas del gobierno federal; la propuesta destructiva de los terratenientes contra esta gente al vender estos espacios a corporaciones que fomenten el turismo en la Isla; las injusticias del sistema jurídico con estas clases sociales y su invasiones de terrenos; el discrimen a la mujer por las clases privilegiadas; la desmemoria cultural sobre las tradiciones--los juegos infantiles y la tradición musical afropuertorriqueña y su inmortalidad a través del tiempo--; la inmigración a Nueva York y el traslado de tradiciones a un espacio ajeno en lo cultural y climático; la superstición y las creencias populares; en fin todo una gama de temas que revelan la realidad cultural de este sector en particular, visto desde sus vísceras (141-205).

En estos dramas de Moreno, hablar de sujetos, identidades o sentimientos populares individuales o colectivos absolutamente definidos, es caer en generalizaciones sobre una diversidad de elementos y de formaciones sociales que interactúan dentro de los cambios políticos, económicos y culturales que van surgiendo dentro de un mismo espacio territorial o transterritorial. También es una conexión que permite la continua interrelación de los grupos marginales con el poder hegemónico para la subvención de sus propuestas desde un enmascaramiento democratizador que activa una postura de apoyo incondicional a las diferencias de clase, raza y género, por nombrar algunos. Sin embargo, muy a pesar del enmascaramiento democratizador de los sectores dominantes de la cultura ante los discursos marginales, su activación camaleónica asume, según la conveniencia de los discursos para el apoyo incondicional, que se establezca un orden social y político que supedite a los Otros grupos dispersos y diferentes, oscureciendo y borrando su aportación histórica y cultural por medio de representaciones simbólicas.

Por así decirlo, el trabajo de Moreno ejemplifica la polifonía de varios sujetos populares con sus conflictos, contradicciones y ambigüedades desde los espacios disímiles del margen con sus propias agendas y finalidades, el cual muchas veces recibe el apoyo del poder hegemónico según la conveniencia del camaleón. También su arte representa la denuncia a las políticas culturales y sus instituciones para acentuar la opresión de éstas a las clases desaventajadas por su condición económica, racial, educativa o de género. A través de su producción cultural recreamos la evasión de la práctica teatral europeizante o angloamericana en busca de una universalidad estética e ideológica, cuando lo universal, según sus criterios, parte de lo particular y su aceptación de lo caribeño, que en su hibridación, traspasa los ideogramas del nacionalismo con sus discursos legitimadores o deslegitimadores que se proyectan desde la africanía, el mestizaje, la transculturación o el mulataje. Por otro lado, no podemos aislar su aproximación a los discursos teatrales hegemónicos y sus prácticas estéticas e ideológicas para exponer un mensaje que dirige más a las clases cultas o medias cultas que a los mismos sectores marginales.

El teatro de Zora Moreno ha representado y continúa representando en varias comunidades de la Isla mediante la educación, que con lo popular construimos pre nación, nación sin estado soberano, nación asociada, posnación cultural, o como quiera que se imagine y se invente desde la memoria inclusiva al caso de Puerto Rico frente al mundo internacional. Por supuesto, sin las ideologías, los pactos, los consensos y los aislamientos del criollismo, la burguesía letrada liberal, el arielismo y sus derivados, quienes han acondicionado a la Isla a una minimización lineal y dialéctica de su historia. El reto está no en su invalidación, sino en su constante reformación.

Referencias.

- Bhabha, Homi K. "Lo poscolonial y lo posmoderno. La cuestión de la agencia". *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002. 211-40.
- Belaval, Emilio. *Problemas de la cultura puertorriqueña*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural, 1977.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago, Chile: Ediciones Arcis/Loms, 1996.
- Beverley, John. "Híbrido o binario" sobre la categoría de "el pueblo". *Subalternidad y*

- representación. Debates en teoría cultural*. Madrid/Velvuert: Iberoamericana, 2004. 127-62.
- . "Territorialidad, multiculturalismo y hegemonía: La cuestión de la nación". *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid/Vervuert: Iberoamericana, 2004. 185-212
- Dávila López, Grace. "Diversidad y pluralidad en el teatro puertorriqueño" 1965-1985". Dis. U of California, Irvine, 1990.
- Deleuze, Guilles y Gattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Versión Jorge Aguilar Mora. México D. F. : Ediciones Era, 1978.
- Elliot, T. S. "What is Minor Poetry"? *On Poetry and Poets*. New York: Farrar, Strauss & Cudahy (1944): 48.
- Fiet, Lowell. *El teatro puertorriqueño reimaginado. Notas críticas sobre la creación dramática y el performance*. San Juan, Puerto Rico. Editorial Callejón, 2006.
- Hardt Michael y Negri Antonio. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Moreno, Zora. *Trilogía de teatro popular*. San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1998.
- . "Flor de Cahillo". *Tramoya 2* (1985): 61-64.
- Moraña, Mabel. "Global/local: desafíos a la memoria histórica". *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. 195-201.
- . "Walter Benjamin y los micro-relatos de la modernidad en America Latina" *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanos*: 137-44.
- Prakash, Gyan. "Los estudios de la subalternidad como crítica postcolonial". *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*. Silvia Rivera Cusinqui y Rossana Barragán, comps. La Paz: Sierpe publicaciones, 1997.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1984.
- Ramos-Escobar, José Luis. "Génesis y desarrollo del teatro popular en Puerto Rico". *Intermedio de Puerto Rico* 1.1 (1985): 12-21.
- Ramos Perea, Roberto. "Nueva dramaturgia puertorriqueña". *Latin American Theatre Review* 20. 1 (1986): 61-70.
- Rodríguez, Jorge. "Los nuevos dramaturgos". *Areytos de los 80*. San Juan, Puerto Rico: Sociedad histórica de Puerto Rico, 2002. 69.
- Rodríguez Vásquez, José Juan. "El nacionalismo en la fase arranque: Antonio S. Pedreira: la nación incompleta no alza vuelo". *El sueño que no cesa. La nación deseada en el debate intelectual y político puertorriqueño 1920-1949*. San Juan, Puerto Rico: Callejón, 2004. 35-152.
- Spivak, Gayatri Chakravarty. "Can the Subaltern Speak?". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Chicago: U of Illinois P. 271-313.
- . "Estudios de la subalternidad: desconstruyendo la historiografía". *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*. Silvia Rivera Cusinqui y Rossana Barragán, comps. La Paz: Sierpe publicaciones, 1997. 247-78.
- Stevens, Camilla. *Family and Identity in Contemporary Cuban and Puerto Rican Drama*. Gainesville: UP of Florida, 2004.
- Todorov, Tzvetan. "El descubrimiento de América". *La conquista de América. La cuestión del otro*. Trad. Flora Botton Burlá. Segunda edición. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003. 13-58.

Villegas, Juan. "Discurso dramático teatral latinoamericano y discurso crítico: algunas aproximaciones estratégicas." *Latin American Theater Review* (1984): 5-12.

**Hacia la nueva profecía. Cuatro poetas puertorriqueñas contemporáneas:
Aixa Ardín, Yolanda Arroyo Pizarro, Áurea Sotomayor Milette y Nemir Matos
Cintrón.**

Lilliana Ramos Collado

Resumen

Este artículo analiza la propuesta estética de cuatro poetas contemporáneas y su significado en la escena poética puertorriqueña. En la poesía de Ardín se considera la importancia que le otorga al cuerpo/corpus lesbiano desde la óptica del error y cómo da forma a nuevos paisajes de sensibilidad; en la obra de Sotomayor se aprecia la oscilación entre la forma y la diseminación semántica para configurar una filosofía del poema; en Matos Cintrón, se percibe una poética intersticial de la enunciación del Otro para disipar la violencia inmanente al "otrismo" (*othering*) en la megalópolis; y en Arroyo se cifra una poética del cuerpo lesbiano que replantea el espacio social desde la solidaridad entre subjetividades/corporalidades no-heteronormativas.

La ambulación fuera de ruta es, quizás, el rasgo sobresaliente de la poesía escrita por mujeres en Puerto Rico durante los últimos años. El elenco es impresionante: la preponderancia de la mujer en nuestras letras ya se dejaba sentir desde la década de 1970, cuando empezamos a deshacernos de una poética nacionalista que atribuía a la masculinidad la responsabilidad de construir pasado, presente y futuro. Con la voz de la mujer entran en escena la atención a lo inmediato, la ponderación sobre las fisuras del sujeto, el espacio y el tiempo de la intimidad, la sexualidad y sus contenciones/placeres, la crítica al pensamiento político patriarcal y la poesía auto-reflexiva. Para catar estos asuntos, he seleccionado cuatro poetas de vario registro, con calidad y pertinencia sostenidas, que engloban en su trabajo uno o varios de estos rasgos que, por lo general, se traducen en instrumentario poético: Aixá Ardín esboza una propuesta política de la abolición del yo para fundar comunidad; Áurea María Sotomayor Milette maneja una rica poética auto-reflexiva que incide en lo político; Nemir Matos Cintrón pormenoriza el sujeto inmigrante como desgarradura en el espacio de la urbe; y Yolanda Arroyo Pizarro encauza la fundación carnal de un planeta erotizado. Al final del ensayo he incluido una modesta antología de las poetas discutidas aquí, donde I@s lector@s encontrarán en su versión íntegra los poemas comentados y otros varios que enriquecen este breve estudio.

I. Incendios: Aixá Ardín

Con tres libros a su haber —*Batiborrillo* (1998), *Epifonema de un amor* (2008) y *La mano izquierda* (2010)—, Aixá Ardín (1967) ha establecido una estética réproba: aunque una buena parte de su escritura se cierne sobre la devoción a un lesbo-erotismo del desencuentro y la posposición, su poética parece preferir un compromiso político

abierto provocador de desconcierto. Su estética es un *ethos* basado en un lenguaje “fallido” que destaca como infranqueable el abismo entre las palabras y las cosas. La *estética réproba* postula, aviesamente, una profunda heterodoxia política —sea de los cuerpos carnales, sea de los cuerpos sociales— que en el poema se manifiesta mediante una dicción sustentada metódicamente en la duda, cuyo fin parece ser hundir al lector en una frustrante incertidumbre. El lenguaje resulta corto, incapaz, pobre fundamento para un arte de amar cuyo poema entorpece la comunicación entre el sujeto que enuncia y el sujeto que lo recibe individual o colectivamente. Con frecuencia, este arte de amar frommiano más parece un arte de odiar, pues los amores de Ardín están surcados por la guerra abierta hacia la desigualdad y la injusticia, de tal forma que amar parece acto abocado a un austero desafecto. De hecho, *la ira domina el diorama de los afectos*. Hay una infelicidad desesperanzada empozada en cada poema, una agónica orfandad que da urgente estridencia a cada verso, gran ironía que a veces hiere al lector y hasta lo espanta, como en “día del poeta” (2011).

5.
a lo lejos se oían otra vez tiros
recordó la vez que los oyó más de cerca [...]]
el peor recuerdo fue el de
cuando hubo muerte y no hubo lágrimas

6.
hay que ver que la gente se equivoca
funden rebeldías con amores
sin mediar los agravios
hay que ver que quien mejor le conoce
sabe de respetar y largarse
hay quienes se quedan sin esperanza con lo
posible
y quienes se quedan con la esperanza
de un ser imposible
legado de proyecciones impuestas
de apuestas contra la casa
de no creer las respuestas
hay veces que ser una
es el gesto más cruel del mundo¹

Para fundamentar su poesía política, Ardín ha fabricado una máscara poética que pueda dar cuenta de la autenticidad de esa voz vitriólica que en nada cree y con nada sueña, situada en el límite de la sociabilidad al proclamarse cruel, asediada por recuerdos de muerte e incapaz de lágrimas. Sara Ahmed nos habla de esa “feminista aguafiestas” como una “extranjera afectiva” (“Happy Objects” 37-39) que también se rebela contra sí misma vigilando todo rastro o gesto de felicidad que pudiera instaurar una contradicción despolitizante entre su guerra y su persona. Ardín misma lo ha dicho en “mi status de

¹ De esto y aquello, <http://estoyaquello.wordpress.com/2011/09/06/dia-del-poeta/>

Facebook”:

... mi discurso es más fiel a la idea de mí que a la realidad de mí. [...] Trato de lograr que mi discurso no niegue esa realidad de mí y al contrario la exponga y me humanice, me vulnere y le devuelva la fragilidad a la complacencia del yo.²

Esta fragilidad indispensable combate la autocomplacencia que anularía su ferocidad a la hora de encarar el Estado enemigo que perpetra impunemente lo que Slavoj Žižek llama violencia “objetiva”, que es “sistémica” y “anónima”, e “inherente a un estado de cosas normal” (*Sobre la violencia* 10-23). La ira de Ardín está dirigida, pues, a una violencia invisible, indetectable, ideológica, que sólo pueden ver los iniciados, los esclarecidos que comprenden “la lógica espectral, inexorable y ‘abstracta’ del capital, que determina lo que ocurre en la realidad social.” (*Sobre la violencia* 24). Según Žižek, esta violencia “crea individuos desechables y excluidos, desde los sin techo a los desempleados” (25). Ardín se asume “excluida” y, por estar afuera, puede *ver* la violencia y *tomar* la palabra para vociferar —desde el borde de lo social— el discurso de lo nuevo, la verdad coyuntural de un *ahora* que por ahora no tiene palabras para expresarse. Sobre los retos de la explicitación de lo nuevo, propone de Certeau:

La novedad permanece opaca: [...] es “indecible” [...] pues tiene la forma de un derrumbe subterráneo o de una emergencia inesperada. Al ya no poder determinar una nueva mentalidad, para expresarse sólo dispone de una *regresión* a una situación más antigua que la protege del orden imperante, o de una *marginalización* que arroja la acción contestataria a los márgenes de la sociedad, bajo la forma de un espacio propio [...]. Innovar es, por principio, traicionarse. [...] ¿Cómo se va a manifestar, cómo puede reconocerse la novedad de una experiencia que es la oportunidad y tal vez el signo precursor —pero todavía no en la realidad— de una revolución cultural [o política]? (“Tomar la palabra” 45)

Ardín adscribe su persona poética al discurso autobiográfico en tanto que testigo de esa violencia “objetiva”. Su intuición la valida como una crítica que habla desde el margen, pero que se niega a usar “ideas o nociones del sistema impugnado”. Dada esa negativa, será con persistencia y con violencia verbal que logre agrietar el discurso hegemónico y engañoso de la normalidad y la costumbre. Por lo tanto, será el lenguaje mismo —la materia prima de la poesía— lo que primero caiga bajo el escrutinio suspicaz de la poeta. Por eso, “los poetas necesitamos más palabras”:

Necesitamos las palabras como pertrechos,
como fusiles al hombro para matar pesadillas.
¿Cómo lograr el requilorio si no podemos inventarlas?
¡Si es que necesitamos más palabras!
[...]

² De esto y aquello, <http://estoyaquello.wordpress.com/?s=status+en+Facebook>

que las que dicen en el noticiero de las seis
 para nombrar el hambre del alma
 y la resequedad de la dejadez.
 guerra
 democracia
 colonia
 escribirlas todas con letras minúsculas
 y de alguna manera mezclarlas
 y dejarlas morir,
 las que sobran
 las que son débiles
 las que están passé.
 Y mientras buscamos palabras en el armatoste de la lengua,
 más vale que tengamos algo que decir,
 algún relato de la melancolía,
 un sufrimiento desesperado,
 un ímpetu volcánico de lucha, indignación o vergüenza,
 que las palabras no servirían de nada
 si los poetas
 acementamos el corazón. (*Batiborrillo* 89-90)

Hablar lo nuevo requiere un nuevo hablante y un nuevo lenguaje, la ampliación del espacio de la significación para alcanzar una nueva dicción, rica y precisa. Hay que “dejar morir” las otras palabras que han sobrevenido su eficacia a costa de la informalidad del uso y de la banalización. Pero, si Ardín, en la cotidianidad abusiva que nos abrumba, al cuestionar un lenguaje agotado —que ya no alberga ni vehicula la experiencia, el pensamiento, el sentido de una sociedad justa—, detecta la *traición* del lenguaje, ¿descubrirá solamente el hecho de que, en el creciente abismo entre las palabras y las cosas, se agazapará siempre impune la injusticia? ¿Existirá la palabra *justa* en medio de la injusticia? En el vaciamiento entre las palabras y las cosas, nociones como la “verdad” quedan aniquiladas por el zarandeo mismo del lenguaje. ¿Qué consignas colectivistas podrán sonar íntegras? Esta poesía rezuma contradicciones, desconfianza, sospecha ante sus propios actos de habla y ante el valor de su discurso. El sujeto está escindido entre conciencia discursiva, y performatividad corpórea y parlera. Ardín misma hace la pregunta: ¿Quién habla cuando “yo” hablo”? ¿Cómo prometer? ¿Cómo afirmar? Ante un desvalimiento así, ¿cómo *actuar*? En el poema “Préndeme”, Ardín decide colocarse como víctima propiciatoria ante el lector para que éste asuma su acto real sobre ella y la “prenda”:

Préndeme,
 hazme llama agigantada, vorágine que consume.
 Hazme mecha acelerada que detona bien los cuerpos,
 que lubrica orificios y hace trueno,
 que invade el aire y se apodera del oxígeno.
 [...]

 Prendo en mil llamas por cada vida escamoteada en closets [...]

 Soy, fuego hembra y llama macho, visible e ineluctable,

muñeco de papel y palabras multiacepcionadas,
 un frágil entre-líneas que sólo percibe el astuto.
 Soy, un tórrido archipiélago de estampas autóctonas,
 un jíbaro jaiba, un juan bobo y su puerca,
 un oso, una bucha, un mamito, una vedette.
 Me prendo metrosexualmente, me epidemio.
 [...]
 Mecha lista me hago brasa cuando la norma me silencia,
 cuando los cuerpos me erotizan.
 Prendo de gusto y también de coraje,
 de placer extremo y de genuina amargura.
 Prendo que soy carne.
 Prendo que soy hueso.
 Prendo que soy conciencia sola y colectiva
 Prendo que soy grito que al mezquino se le enfrenta.
 El tú y el yo que se repite en la contienda.
 Soy somos los cuerpos que aman.
 Soy somos los cuerpos que deliran,
 los que se vuelven pasión y calma,
 esos que se hacen sexo sin sucumbir a la reyerta
 y hacen de la patria una cotidiana misión de vida. (*La mano izquierda* 22-24)

Al hacer del lector un incendiario —convocado a tomar la palabra, cómplice en la creación de nuevo lenguaje y hablante—, Ardín arde, e insta a su auditorio a unir el propósito político al apalabramiento para vehicular un nuevo espacio político, lo que Jacques Rancière llama “un nuevo paisaje de lo sensible” (“Paradoxes...” 149) donde lo político nos permitirá ver a través del orden normalizado de la violencia “objetiva” que asigna a objetos e individuos posiciones de gobernar o ser gobernados, ubicándolos en una vida pública o privada, en un tiempo y espacio específicos, en cuerpos definidos, lo cual equivale a maneras rígidas de ser, de ver y de expresarse. Este orden supuestamente natural tiene su lógica, y distribuye lo visible y lo invisible, lo que es lenguaje y lo que es ruido, fija los cuerpos en “su” sitio y separa lo público de lo privado. En este sentido, la mirada crítica política tiende a reinventar sujetos y los enunciados colectivos, re-enmarca lo dado para inventar otras formas de dar sentido a lo sensible, otras configuraciones entre lo visible y lo invisible, y entre lo audible y lo inaudible, y otras distribuciones de espacio y de tiempo. El poema crítico alienta, busca y provoca nuevos paisajes de lo sensible desde los cuales pensar el mundo a contrapelo de esa “naturalidad” que nos ha vuelto ciegos, sordos, mudos y tontos.

Lo que vale para el lenguaje vale también para reconfigurar la noción de género. En “Préndeme”, lo *queer* está en el titubeo ante la corrección lingüística —el lenguaje no es propio, sino que debe ser apropiado, recreado ofuscando el género en pronombres, verbos y adjetivos—, en el andar al sesgo, fuera de ruta. La sexualidad *des-orientada* produce una libérrima política de cuerpos nomádicos, metamórficos, que cosechan el excedente producto de la errancia del sujeto que reformula constantemente su cuerpo-lenguaje-lugar. La poeta misma emigra performativamente de un género a otro: de poetisa, deviene poeta y, de colectivo separado en masculino/femenino, deviene masa de permutaciones *prendidas* con la chispa del cambio, para enunciar el nuevo *ethos* de

una patria sin closets, completamente abierta.

II. Entre el haiku y la ruina: Áurea María Sotomayor Miletti.

Sáficas (1979-1986), incluido en *La gula de la tinta*, de Áurea María Sotomayor Miletti (1951), es el poemario más oscuro de su producción en tanto se sumerge en las oscuridades de la dicción poética. La brevísima introducción al poemario así lo expresa:

Las sáficas son mis poemas voladores, oscilantes entre la sobriedad de un poema chino de la dinastía T'ang, la fragilidad de los símiles sáficos y la parquedad de un aforismo. Son, además, las sílabas de mi poética, la raíz o la osamenta de una reflexión, a veces obcecada con la materialidad y otras, con la abstracción. Son, en síntesis, la imagen poética depurada actuando por sí sola, mirando con sus propias manos, tocando con sus propios ojos, soñándose en palabras. Serán lo que desee el lector, pero serán, sobre todo, breves odas a la amistad, a la dicha, a la música, al deseo. (128)

Esta poética *in nuce* anticipa lo que serán pequeños nódulos de sabiduría estética con plena conciencia de sí mismos. El presagio, la promesa, la carta de navegación que todo prólogo traviste —lo sabemos desde siempre, y con mayor fuerza desde que Jacques Derrida preguntó por su existencia— aquí se condensan. Ha sido redactado como “*theoría*” *después* de terminar —es decir, como la contemplación gozosa de las constelaciones de sentido en el oscuro firmamento de la página.

Ya desde el portal de su texto, Sotomayor Miletti nos indica sus modelos de construcción: la *sobriedad* que copia —más que la poesía china de la dinastía T'ang— el haiku japonés por su apretada brevedad³; la *fragilidad* de Safo, de quien apenas quedan vestigios de su corpus poético que constituyen ahora enigmas, enunciados mánticos⁴; y la *parquedad* del *gnomon* o refrán que aprieta en pocas palabras un universo de sabiduría. Esta poética minimalista está vertida en modos literarios primarios: la ecfrosis⁵, la adivinanza, y el refrán⁶. Común a estos géneros es la brevedad

³ Según Roland Barthes, el haiku ejerce “una fascinación, no por la métrica [...], sino por su tamaño, su tenuidad [...], por la aireación con la que gratifica el espacio del discurso [...]. Haiku: forma breve por excelencia; es un hecho de la lectura: las formas breves atraen el ojo sobre la página.” Y añade, “podría decirse [...] que un haiku, por sí solo, en su totalidad, en su finitud, en su soledad sobre la página, forma un solo ideograma, es decir, una “palabra” (y no un discurso articulado en oraciones).” (63)

⁴ Giorgio Colli llama “mánticos” a los enunciados dionisiacos que propone como origen de la filosofía griega y que surgen en contextos orgiásticos como los que intuimos en la poesía sáfica, cuya fragmentación misma nos parece hoy el gesto espasmódico del deseo en vías de consumarse. (20)

⁵ Para Murray Krieger, la ecfrosis, en cuanto a convocar lo visual, implica la estatización del lenguaje en una instancia atemporal. Para W.J.T. Mitchell, la ecfrosis está larvada por la ambivalencia narrar/mostrar, ambos modos siendo el Otro del otro y así se registra el saldo inter-mediático entre la palabra y la imagen, una crisis en las categorías de género artístico, un “des-hermanamiento” de estas artes hermanas y un cuestionamiento de la sinestesia.

⁶ Hegel define *gnomon* así: “las máximas morales que resumen lo que tiene en sí más fuerza, más estabilidad; lo que ofrece una significación más general que los monumentos destinados a recordar un hecho particular [...] es decir,] los deberes de la vida humana, la sabiduría práctica, la concepción de los

de la oralidad formulaica, el presentismo de lo que se dice ahora⁷, el ser dichos desde la tradición y no desde el individuo. Constituyen gestos filosóficos aurorales que, al decir de Friedrich Schiller, proponen enfrentamientos del individuo *ingenuo* con el mundo *natural*, aún por apalabrar⁸. La complejidad teórica de la poética de Sotomayor Miletti atiende las cuestiones primordiales de la poesía: el proceso de significación, la presencia del sujeto en su texto, el imperativo de un lenguaje público y a la vez personal, y la tensión entre oralidad y escritura, entre la permanencia del ideograma del que habla Barthes —y al que nos incita la ecfrosis— y el carácter efímero de estos “poemas voladores”.

Es sintomático que esta poética asuma el potencial diseminador del fragmento, o mejor, de la ruina como gestora de sentido. Las ediciones de los fragmentos poéticos de Safo⁹ no coinciden con sendos epígrafes del poemario de Sotomayor Miletti que la autora atribuye a la poeta griega. ¿Acaso la autora, revisando aquellos fragmentos de Safo que se reducen a palabras sueltas, los reorganizó a su manera? ¿Será ella ese “alguien” quien, según Wajcman, descifrará el fragmento, ese objeto ruinoso abandonado en el desierto?¹⁰ Quizás, desde el umbral epigráfico de su *Sáficas*, la autora ya nos advierta sobre la productividad generosa de una poesía reducida hasta su “esencia”, una poesía que se alimenta del potencial semántico inherente al discurso breve. Por ejemplo:

El pie incrustado
en armazón terrestre
fijo en el atrio de la luz. (137)

El poema, similar a un haiku de Bashoo o de Buson, condensa la intuición del instante presente. La parquedad retórica esboza un pasaje del paisaje, que a su vez alegoriza el rito iniciático de una de las “edades del hombre”. ¿Semilla a punto de brotar de la oscura tierra para asomarse a la luz del día? ¿Infante asomado al vientre de su madre en el umbral de la vida? ¿Poema que, al borde de la enunciación, es todavía parte tierra material y parte sapiencia luminosa? La *fijeza* no es banal: signa la ambigüedad del ejercicio ecfástico que ha renunciado a la subjetivación al elidir el “yo”. Estamos ante el *atrio*, espacio indecible que no es ni adentro ni afuera, tan incuantificable como ese instante que se intenta fijar. Como paradojas, tanto el atrio como ese instante entre ser y no ser abren el poema a una semiosis delirante. Como sáfica, desde ya se

principios fijos y de las leyes de orden moral, desde el punto de vista a la vez práctico y especulativo. [...] No se manifiestan como la expresión de los sentimientos personales del individuo ni de sus reflexiones.” (308)

⁷ “Haiku = forma ejemplar de la Notación del Presente [...] un elemento tenue de la vida “real”, presente, concomitante.” Barthes, “El Haiku” 59. Para Hegel, el gnomon, al ser eterno, es siempre presente y universal y atañe a la vida. Para Krieger y para Mitchell, la ecfrosis detiene el tiempo narrativo, y lo espacializa. Ver también la obra de Robert Frank.

⁸ “La naturaleza [...] no radica en otra cosa que en ser espontáneamente, en subsistir las cosas por sí mismas, en existir según leyes propias e invariables. [...] Si nos conmovemos [es porque] elevamos la vista [...] hacia [la] inocente pureza [del niño].” Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental* (59, 60 *passim*).

⁹ En especial la que es probablemente la más autorizada, la de David A. Campbell.

¹⁰ “Eso son las ruinas, escombros de objeto que forman huella para un alguien eventual. La ruina es el objeto visible y virtualmente legible. Vestigio perdido en el desierto a la espera indefinida de un descubridor o de un descifrador.” (*El objeto del siglo 21*)

proclama ruina: invita a la opulencia semántica que vendrá de lecturas diversas de diversos lectores.

La brevedad también produce una erótica del *strip-tease* verbal, y tematiza su forma:

Te escancio
a gotas.
Conozco el mapa
la oculta fragilidad
de los deseos,
la parábola
de sus apariciones.
Apuro el orbe de la fascinación
hasta dar con el borde
donde se disipa la alegría. (153)

Si el ejemplo anterior descansa en lo visual, en éste la aliteración vincula palabras y frases¹¹ y nos obliga a leer otro poema *detrás* del poema. La aliteración está al principio de la palabra que participa de ella, y además en cualquier sílaba, incluso al formarse una nueva palabra mediante sinalefa, e.g., “Tescancio’gotas” usa la “s” en el proceso de servir y tomar el vino apostrofado en el poema, cuya “s” asociamos eufónicamente con “sorber” —o degustar lentamente, a gotas— y con “escansión” —aquel trastorno neurológico que, según el DRAE, consiste tanto en “hablar descomponiendo las palabras en sílabas pronunciadas separadamente”¹², como en medir los versos de un poema. Vemos que los primeros dos versos de este texto estallan semánticamente al invitarnos, no sólo a apreciar lo que las palabras dicen de su faz, sino lo que late en el juego mismo de las sílabas, que oponen, a fin de cuentas, la palabra “agotas” con la frase “a gotas”. Se nos introduce de inmediato al “mapa” conocido —el de la lengua, el que se muestra— y ese otro oculto, frágil, fraguado por los deseos —¿múltiples deseos? ¿deseos opuestos que perturban la tersa superficie cartográfica que asigna a cada cosa su lugar? ¿Habrá algún mapa que pueda conjugar sobre sí las palabras o sílabas *alocadas*, salidas o sacadas de su *locus*, de su lugar?

Acaso la próxima palabra con sus sílabas *alocadas* sea la palabra “palabra”, que ahora deviene parab(θ)la —*parabla*, aquello que es casi, o que es opuesto, al *habla*— que ya en sí implica el relato moral típico de la Biblia y, a la vez, aquella curva envolvente que presenta, en la geometría proyectiva, pares de puntos homólogos colocados en posiciones semejantes, puntos que forman un cono abierto y que surgen a la vista como la representación gráfica de la figura retórica llamada *amplificatio*. Es importante que se hable de las *apariciones* de esta palabra *paraboladiza*: en la aparición se sugieren el fantasma, la a-parición o la negación del parto, pero, en suma, la amplificación de todo lo anterior en un sistemático enriquecimiento de cada verso a

¹¹ “[L]a asociación [entre palabras] puede basarse en la mera analogía de los significados [...] o en la simple comunidad de las imágenes acústicas. [...] Por consiguiente, tan pronto hay comunidad doble del sentido y de la forma, como comunidad de forma o de sentido solamente. Una palabra cualquiera puede siempre evocar todo lo que sea susceptible de estarle asociado de un modo o de otro.” (Saussure, “Relaciones sintagmáticas y relaciones asociativas” 200).

¹² Real Academia Española. *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. 22da edición en versión electrónica. <http://www.rae.es/drae/>

partir de la oferta combinatoria que representa la posibilidad de *alocar* cada sílaba y cada palabra. Es la orgía: la borrachera sáfica del vino y del poema.

Ante este proceso de purificación (de la escansión o del escanciar el vino), que constituye, a la vez, “fascinación o engaño alucinatorio y atracción irresistible” (DRAE), nos topamos con el *borde* —otro alocamiento, esta vez, de *orbe*, que parece proponerse aquí como su límite: el límite del orbe, su superficie interior o exterior— donde se *disipa* —como en la alquimia— la alegría. ¿Dónde se acaba el vino, dónde acaba el *engaño colorido* del poema? Este brevísimo texto entraña una monstruosidad semántica, el exceso que proviene de *alocar* cada palabra y recombinarla con cualquiera otra luego de alocala también, y esta combinatoria aún así mantiene el sentido poético que recibimos como un modelo para armar, preñado de posibilidades tan infinitas como la infinitud misma de los puntos homólogos en la curva parabólica. La moraleja de la parábola está pospuesta para siempre y, si acaso, brinda una tersa lección: es el deseo de evadirse del mapa, lo que produce la poesía en un proceso que se muestra ingenuo en la constante incipiencia del descubrir formas y palabras.

Los refranes o proverbios de Sotomayor Miletto gozan de esta misma errancia, de idéntica ingenuidad auroral:

1.
Soñar es tan frágil
como dibujar tu figura
sobre el agua. (158)

Dar fragilidad al verbo y no a la cosa sustantivada, trabajar este despropósito con la simpleza de un símil, es parte del proceso de explosión del texto poético, a cuya figura probablemente se refiera este apretado *gnomon*. La imagen proviene de un poema de Keats, donde el poeta habla, precisamente, del carácter efímero de escribir sobre el agua. Keats a su vez la toma de Catulo, de modo que se trata de un océano literario cuyo movimiento sigue proclamando esa verdad acerca de lo frágil y efímero de las palabras. Irónicamente, la idea de escribir sobre agua constituye una tradición fuerte y constante que Sotomayor Miletto repite, casi idénticamente. La tradición parece ser más fuerte que las palabras mismas. La tradición, *llena de agua*, se yergue como un monumento que resulta ser paradoja de paradojas: lo permanente repleto de lo efímero.

Un ejemplo final:

- El deseo es la memoria
incumplida
del hallazgo. (183)

Remo Bodei habla de cómo las pasiones han ido cediendo a los deseos, que él llama “pasiones de espera dirigidas a bienes o a satisfacciones imaginadas en el futuro.” Los deseos se propagan como “proyecciones inconmensurables, incalculables, fugaces e indeterminadas”, y son “insituables, están en un ‘otro lugar’, nunca plenamente identificable a no ser a costa de la destrucción de los placeres de espera.” (*Geometría de las pasiones* 20-21). La posposición de la satisfacción implícita en el deseo no deja de crear una memoria de ese futuro que, si bien insituable, genera imágenes de esa satisfacción pospuesta. Se trata de una memoria utópica de los deseos satisfechos que

nos brinda siempre un presentismo que abole toda temporalidad. La utopía es eso: el espacio que surgirá en el *futuro anterior* en que habremos podido abolir la Ananké, la necesidad, gracias a vernos satisfechos. Cuando deseamos, nos trasladamos a esa eternidad utópica, a ese cronotopo que se niega a sí mismo: no-tiempo-no-espacio¹³. En palabras de Baudelaire: “Allá todo será orden y belleza, lujo, calma, voluptuosidad.” (“Invitación al viaje”)¹⁴

Pero el poema de Sotomayor Miletti asume un sesgo *político* al abordar el deseo desde la insatisfacción. Al carearse con lo real, la ausencia de hallazgo rinde vacío, reconocimiento de *la* falta. Nada ha sido obtenido mediante el deseo. Al carecer de documento o monumento, incluso de una ruina que nos invite a descifrarla, la memoria deviene *falsa* pues nada ha sido *hallado* en aquel desierto del que hablaba Wacjman. El deseo opone memoria y hallazgo, y separa estos conceptos que fundamentan la historiografía, texto que permitiría que la memoria fuese transmisible a los otros, narrable, comprensible. El deseo desbarata, pues, toda narración, aborta la causalidad, torna el pasado en algo tan ciego y tan vacío como el futuro pues, por culpa del deseo, no habremos recogido *hoy* —en este presente que pronto será otro de tantos pasados— los hallazgos que generarían en el futuro la memoria de aquel *hoy*.

Sáficas es un tesoro de reflexiones sobre la poética y la teoría del discurso. Ata la poética a los naufragios del deseo, de la pasión pospuesta, de convertir el poema en lugar auto-referencial y que sólo alcanza la satisfacción de haber sido escrito. Hay en los versos de Sotomayor Miletti demasiada materia para obviarla a favor de la abstracción, demasiado cuerpo en flexión y en distensión como para irnos del lado de la retórica pura. Si bien desde una feroz ambigüedad, estos poemas nos alertan contra el letargo de la página y nos instan a vivir también —y sobre todo— fuera de ella.

III. Hablar desde el más allá: Nemir Mator Cintrón

Puede afirmarse que, hasta recientemente, la escritora puertorriqueña ha hablado casi siempre desde el más allá: desde la intimidad doméstica, desde la feminidad negada y acallada por no ser “pertinente” en la esfera pública, desde las zonas subestimadas de la experiencia social, desde el desprestigio que brindan el género y sus espacios, desde cuerpos que históricamente han quedado subordinados a las urgencias de un espacio político cuya temática ha sido manejada desde la masculinidad. Nemir Matos Cintrón (1949) añade a este repertorio de denegaciones el hablar desde el cuerpo lesbiano, inédito en general en Puerto Rico hasta que publicó su poemario —violento, esclarecido, entusiasta— *Las mujeres no hablan así* (1981), en cuyos poemas, para fundar su voz, construyó un espacio primitivo asociado a un pasado mítico cuando las mujeres sí hablaban. La brecha política entre ese lar primitivo y el presente opresivo explica, precisamente, por qué “las mujeres no hablan así”. Voz marginal en tanto voz ancestral que emite enunciados que encauzan una sexualidad prohibida y gozosa, la de Matos Cintrón resultó escandalosa, extraña, extranjera. Y esa misma extranjería, voluntaria y voluntariosa, ha signado desde entonces la voz de esta poeta a la vez escasa y extremosa en dicción e intención.

¹³ “[Utopia] is the image of the ideal society in which time stops and [...] the timeless sets in. [...] The ideal society, in its perfection, is represented as the cessation of becoming, the overcoming of problems, a calm and ongoing resolution. [...] The utopic is fundamentally that which has no future.” (Grosz, “Embodied Utopias: The Time of Architecture” 137-138).

A la extranjería tópica del margen femenino y lesbiano del primer libro, *Aliens in NYC* (2nd ed. 2012) añade otros márgenes, esta vez la raza y la emigración, pero también encuentros en el presente que, en el primer poemario, se habían concentrado en el espacio femenino del *illo tempore* mítico. El nuevo poemario maneja el polimorfismo del espacio megalopolitano, la hibridez de su comunidad, los encuentros y desencuentros, las alocronías que lo surcan, la multivalencia del lenguaje y de los idiomas, la visibilidad/invisibilidad que marca y a la vez afantasma comunidades enteras bajo el sol y la sombra del derecho y la costumbre. Este libro breve es a la vez breviario de extranjeros, zoológico de vidas arrancadas que han devenido, literalmente, radicales libres, es decir, *radicantes*. El término, acuñado recientemente por Nicolas Bourriaud¹⁵ para describir a los artistas inmigrantes en el mercado mundial del arte, sirve bien para describir a los latinoamericanos y caribeños que han optado por replantarse y replantarse en una nueva tierra donde han tenido que refundar fundos y reapalabrar palabras.

Los seis poemas que componen el libro se presentan como reseñas biográficas: mexicanos, dominicanos, haitianos, peruanos, centroamericanos, latinoamericanos todos. Cada poema crea el retrato desfondado del emigrante en la urbe que lo sobrepasa y que lo vuelve extraño gracias a relatos de desencuentro, gracias a la supresión tópica de sus existencias a pesar de vivir en el afuera: sea en las aceras vendiendo las comidas típicas o los ungüentos mágicos de su tierra, sea cortando el césped de las mansiones de Long Island, sea en los callejones de la droga, sea en la publicidad subterránea del *subway*. Sólo en el último poema, la enunciante encuentra su espacio en la intimidad del lecho y de la sexualidad. Diasporizados, estos radicantes acceden a vivir una realidad alterna dentro de la gran urbe, como en “La Vereda Tropical”:

Facing the Hudson river... blaring music...merengazo, oozing
from apartment buildings in the Upper West Side
of another island called Manhattan.
Scoring Mangú con queso, soft mashed plantain
in La Vereda Tropical
not a country trail but a little restaurant
on 168 & Broadway in Quisqueya Heights.
Old photographs hanging from the walls,
a faded tropical landscape behind a couple holding hands,
eyes squinting from the blinding sun of
La República Dominicana,
campesino country music from a Quisqueya left behind bachata melodies
flooding senses with tropical nostalgia
of love forlorn and forgotten by a true vereda tropical,

¹⁵ Nicolas Bourriaud ha llamado *radicante* a un individuo cuyas raíces nacen mientras avanza, y siguen su paso por el mundo. “El adjetivo *radicante* califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones.” (*Radicante* 57)

“El *radicante* [...] lleva a cuestras su mochila identitaria llena de objetos que le obligan a reevaluar los modos de producción, consumo y uso de la cultura; objetos que, al ser colocados en el espacio, crean un lugar para él, quizás efímero, siempre imaginario en tanto es trazo, hecho sobre la marcha y presto a borrarse con el polvo, a volver a criar maleza y olvido.” (Ramos Collado, “Una casa en el fin del mundo: Territorio e identidad en seis artistas puertorriqueños” 57)

a distant country trail still damp with memories
of love and betrayal
now made songs and old pictures
covered with New York grime and dusty
grease from Queso frito. [...] (12)

La mezcla heteróclita, incoherente, de idiomas y de registros lingüísticos, de comidas, de tiempos y de espacios ostenta una suspensión *entremundana*: ni aquí ni allá, ni ahora ni antes, ni esto ni aquello. La insistencia del “no” y del “ni” es aquí un estado de cosas, una negación constitutiva desde la cual se negocia un ser y un estar, un tener y un haber. Es la magia lo que, en los textos de Matos Cintrón, media una suspensión funcional, terapéutica, que acomoda esta “vida de otro”, cuya subjetividad queda ignorada en el espacio urbano, como es el caso de Ma Tine en “Haitian Market Under the Snow”:

[...]
Ma Tine peddles peanuts, cinnamon, nutmeg
and herbs unknown
to simple eyes
accustomed to buy McCormick Spices
on a shelf in the supermarket...
Who are her real clients?
Jamaican cooks and Puerto Rican doñas
who really know how to cook jerk chicken and *arroz con dulce*?
[...]
Papa Legba, ouvri bayé por nou
sings Ma Tine in rapture
unfolding her blackness under the white snow
forgetting for a moment where she is at
looking at the landscape of her mind..back in Haiti
sitting in the Iron Market...the Mache Fé...
side by side the peanut brittle vendor [...]
Praline...Praline...
Papa Legba, ouvri bayee por nou (16)

Bajo el blanco manto de la nieve en una ciudad regida por blancos, el ritmo espasmódico del poema —que sigue el canto de la vendedora y su salmodia ritual a los dioses y loas haitianos— crea una desgarradura en la cotidianidad urbana por la cual sólo entran otros inmigrantes. Esa desgarradura hospitalaria que parece constituir el nicho de estos seres amputados de su entorno, desgarradura que a la vez les cobija y define como el otro impensable que no puede captarse con la mirada a menos que se mire como el otro que, según Sara Ahmed, se encuentra deshumanizado, descategorizado y del que se rehúye porque, a fin de cuentas, cuestiona los límites de la humanidad de la hegemonía blanca en la fría ciudad nevada (*Strange Encounters* 1). Excluidos de los espacios y de los tiempos, estos otros sostienen la máquina social al ejercer labores de servicio y mantenimiento indispensables y a la vez invisibles. Así, “Marcelino No Wine No Bread” recompone la cancioncilla tradicional de “Marcelino pan y vino”:

[...]
 Manicured lawns of Long Island northern shore,
 a true postcard
 of the American Dream.
 Gold Coast east of New York City
 home to the Morgan's, the Woolworth's and the Pratt's
 the "true Americans";
 a postcard
 now soiled with walking graffiti: pedestrians in Suburbia
 disturbing the symmetry of landscapes
 designed by Italians
 but tendered by Salvadorian, Ecuadorian
 and Nicaraguan domestics
 toiling by day
 hiding under tarps at night.
 Marcelino sin pan ni vino
 Marcelino no bread, no wine
 a man curled up like a baby under the freeway of Glenn Cove.
 [...] (25-25)

Acostado y llorando su desamparo en la base de la autopista que une la gran ciudad con Long Island donde se encuentran las mansiones de los "verdaderos americanos", Marcelino, sin pan y sin vino, se presenta como fundamento sin el cual esa civilización tersa de jardines manicurados no puede funcionar, indicando así la equivocidad de la justicia social y la falsificación de la identidad blanca en una sociedad que no reconoce o que quiere ocultar el origen de su riqueza: tanto la explotación del inmigrante como de las tierras de donde viene el inmigrante que ha escapado de una pobreza para llegar a otra similar. Esa explotación transnacional late igualmente en la transnacionalidad de la explotación en una urbe que encubre su transnacionalidad con el exhibicionismo de su pretendida democracia. Como propone Ian Chambers (*Migración...* 18), hay una violencia en crear estas alteridades que, de ser aceptadas, vulnerarían el sentido de justicia y demostrarían su falsedad. Así, esta poesía que denuncia los males de la alteridad se concentra en sus síntomas que laten en las descripciones descoyuntadas que hablan del descoyuntamiento antisocial de ciudades como Nueva York.

IV. Días de fiesta en el más acá: Yolanda Arroyo Pizarro

Me gusta recordar que mientras Luis Palés Matos publicaba su *Tuntún de pasa y grifería* en 1937 en Puerto Rico, allá en París André Malraux entrevistaba a Pablo Picasso, quien a las preguntas del escritor francés contestaba:

Fue desagradable visitar [en 1907] [el Museo de Etnografía de] Trocadero... Pero... me quedé. Me quedé... completamente solo en ese horrible museo, con las máscaras, las muñecas confeccionadas por los pieles rojas, los maniqués cubiertos de polvo. *Les Desmoiselles*

d'Avignon se me debe haber ocurrido ese mismo día. (*La Tête d'Obsidienne* 67)

Me interesa esta anécdota de Picasso y su coincidencia temporal con Palés por varias razones: Palés se adelanta a Picasso al convertir deliberadamente *Tuntún* en una obra donde el escritor es el Otro del negro —mientras el negro celebra su cultura en total despreocupación y hasta burlándose de la mirada del blanco—. Anne Anlin Cheng, una de las más sobresalientes estudiosas de la raza en la cultura, habló inicialmente de “la melancolía de la raza” en tanto que para vivir con el blanco las otras razas deben internalizar el prejuicio que se cierne contra ellas (*The Melancholy of Race*). Posteriormente Cheng afirma que el encuentro del blanco con las otras razas a principios del siglo XX le obligó a asumir para sí esa melancolía de la raza, que a su vez le permitiría asumir la pintura como puesta en escena de la crisis de la mimesis (*Second skin* 17-21). Así, para Picasso, como para Palés, el encuentro con ese Otro (que no está ahí para reconocerse como tal) y el verse excluido del espacio-de-ese-Otro, fue fundamental para la transformación de su mirada. Es decir, desde el encuentro con el otro, el hegemon ya no fue lo que era. En este contexto, deseo leer algunos textos del poemario *Perseidas* (2da ed. 2011), de Yolanda Arroyo Pizarro (1970).

El título del poemario no es ocioso: “perseidas” es el nombre de una lluvia de meteoros que ocurre cada agosto en el Hemisferio Norte, producto de la descomposición de un meteoro cuya localización en el espacio coincide con la constelación de Perseo —ese dios volador que casó con Andrómeda, la princesa africana *negra de piel blanca* para devolverle la vida a ese continente alegadamente *bárbaro*. De entrada, estamos ante un poemario estival, festivo, que asocia el calor de agosto con el placer y con la lluvia de estrellas fugaces, como si se tratara de los fuegos artificiales que conmemoran nuestros días de fiesta, y que citan un mito fundacional que nos narra la historia de Perseo y Andrómeda. El cuerpo, el mito y los astros se conjugan en un libro que abre con la voz mágica de la “Bruja”:

se busca bruja que erice pieles y muerda el labio de arriba
que aprenda a amamantar amantes con leche cremosa
[...]
se solicita una maga que también muerda los labios de abajo
que a veces haga brotar la sangre
y a veces la saliva
que tenga una hija color de luz
a quien se le dediquen amaneceres y que sea idea central
[...]
se necesita bruja que saque los ojos
que escupa rostros sin la menor vacilación
que espete puñales de frente y no de espaldas
que maldiga a los indecisos
y realice mal agüeros contra los traidores
[...]
se convoca a ser bruja desde el poderío de neuronas
estrategas que puedan ser acariciadas

que puedan ser mimadas
 ensalivadas como un epitelio de carne
 que aprenda que no se trata solo de serlo
 también hay que sentenciarlo

Soy Bruja (15-16)

Deviniendo la Otra de sí misma, la “autora” convoca a la bruja, para terminar reuniéndose consigo misma en una autoproclamación —“Soy bruja”—que ocurre a son de magia y de hechizo en que se conjugan la valiente, la lesbiana, la justiciera y la creadora. Desde la voz de la bruja se enunciará este poemario que se negará a reconocer el lenguaje ocupado de la *bienséance* (la “bienestancia”) literaria heteronormativa, blanca o blanqueada. Cada uno de los poemas sucesivos se revolcará en su mismidad (la pareja erótica siempre estará presente como *otramisma* invocada como un tú que es una *yomisma*). Esa insistencia en una erótica indistinta, potenciada por la iteración de la sexualidad compartida, debe ser leída como una fiesta perpetua situada en un día mágico bajo una lluvia cósmica de las estrellas fugaces. Cronotopo de la dicha, el lecho de las amadas-entre-sí, iluminado por los astros, quedará suspendido en el *instante suspendido* de los buenos auspicios.

Los hechizos de esta bruja —satisfecha de su piel negra, de su cuerpo y de su talento para la palabra auspiciosa— se dirigirán siempre a la venganza de la injusticia, a la fundación de la justicia y al bienestar de los otros. Así, en “Ingredientes para un hechizo”, la bruja usaría:

el hígado de un conquistador cualquiera
 el páncreas de los asesinos de mujeres en Juárez
 los cráneos abiertos de quienes perpetran crímenes de odio
 los pezones desgajados
 de aquellos responsables por los negros masacrados
 durante el periodo esclavista
 las venas abiertas
 de los que verdaderamente mataron a Lorenzo
 las vísceras salteadas de los bebés de 18 meses
 que fallecen con traumas internos
 una rodilla pulverizada en tortura
 de la madre que parió a seis hijos
 y que luego los ofreció para orgías
 mandarían a hacer gárgaras con el período de la madre
 que malparió a muchos bandidos

pero en vez...
 voy a convocar a seres de otros mundos
 con un sortilegio
 y con una Invocación pediré permiso
 para que ustedes me aprueben leer otro poema... (17)

Del lecho de la bruja sale otro orden que se impondrá sobre el desorden de las clasificaciones que separan el mundo en otros y mismos, en aquí y allá, en norte y sur.

Ese lecho constituye la gestión de la bruja ordenadora: la gestación de un mundo nuevo donde quepan aquellos que hayan surgido de las vísceras mismas de la maldad y la explotación, de la inequidad y de la invisibilización. Paridora de palabras, la bruja lanza el hechizo para fundar el mundo desde el mundo y contra el mundo.

Me parece importante señalar que ese poema-hechizo lleva un lema de Juan Antonio Corretjer, precisamente de un libro —*Alabanza en la Torre de Ciales*— que también reseña una mitología nueva acerca del origen de nuestra isla. En su libro, Corretjer propone al poeta como justiciero fundador de patria, como historiador del procerato criollo y como dador de libertad desde una masculinidad fundada en el mito de Ulises, es decir, desde el mito del rey que regresa a reclamar su trono. El héroe se coloca en la cima patriarcal de la Torre de Ciales para desde allí mirar y desde allí reconquistar. Arroyo Pizarro labora su mitología desde abajo: desde el lecho común del placer y la amistad, desde un lugar de igualdad y fusión de identidades. Arroyo Pizarro deliberadamente abole el tiempo y el espacio, y se afana en una teoría del orden del mundo que de muchas maneras recuerda la filosofía política afectiva de un Charles Fourier, quien planteaba —como luego lo hará Erich Fromm en *El arte de amar*— que la base de las relaciones humanas es el amor.

La propuesta afectivista de Arroyo Pizarro tiene la virtud de reconocer los nuevos desarrollos en la teoría y fenomenología de los afectos que han tenido una acogida notable en los últimos años, con figuras destacadas como Sara Ahmed, Teresa Brennan y Patricia Clough, entre muchas otras. Esta tendencia, evidentemente potenciada por la insistencia reciente en el concepto de solidaridad, es alegorizada en la poesía de Arroyo Pizarro mediante la imagen de la copula intencionalmente fundamentada en los que son política, social y anatómicamente iguales. Aquí la anatomía es esencial pues, entre lesbianas, la cópula como penetración es, literalmente, otra cosa. De hecho, en la poesía de Arroyo Pizarro, la cópula heteronormativa deviene apenas un caso entre todas las cópulas posibles. Así el eros lesbiano se convierte en un instrumento de desestabilización que obliga a replantear usos y costumbres. El cuerpo lesbiano, sus manejos y movimientos, sus fulcros de placer, devienen, en conjunto, el lugar desde donde repensar el mundo.

De ahí la importancia de la “fiesta” erótica en *Perseidas*. Considerada por Mijail Bajtín como ocasión de caos benefactor, la fiesta —el día de fiesta— es esencial para mantener el orden social pues opera como válvula de escape de las tensiones que mantienen la operación comunitaria. La fiesta, al introducir la entropía, produce —si bien por un día— un mundo al revés, provoca la desjerarquización del orden “natural”, al darnos maravillas y milagros, magia y buen auspicio. Este poemario, aunque formulado bajo el instante de luz de una lluvia de estrellas fugaces, se propone como un presente sin término, el presente atemporal de la relación sexual, y como la necesidad de reiterar esta relación para mantener, en términos simbólicos y a la vez físicos, el bien circulando por el mundo.

Si Palés ya había visto, en el pueblo negro del *Tuntún*, ese placer otro que le estaba a él vedado; si Corretjer ya había querido refundar la mitología que nos permitiría dejar de ser los otros sometidos al látigo para convertirnos en los mismos liberados; con *Perseidas*, Arroyo Pizarro nos trae otro mensaje, que no tiene que ver con el intento frustrado de Palés de recuperar el espacio primitivo de la indistinción, ni con el intento de Corretjer de establecer un relato heroico de reconquista de lo propio. Yolanda Arroyo Pizarro habla desde otro lugar, donde el gozo constituye una política para todos que esboza mejores opciones para el mundo que vendrá:

“Niña bonita, papi chulo”

Ven
 ven a esta orilla
 tengo un altar para ti
 aquí estoy
 frente a él
 arrodillada
 ábrete bien
 déjame lamerte
 desde el borde de la cama
 hasta que los mayas inventen otro código
 con una nueva profecía. (81)

Referencias

- Ahmed, Sara. “Happy Objects”, en Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth, eds. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke U Press, 2010. 29-51.
- . *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. Londres: Routledge, 2000.
- Ardín, Aixa. *Batiborrillo*. San Juan: Calzado Ajeno Editoras, 1998.
- . “Mi status en Facebook”, “día del poeta”. *De esto y aquello*. <http://estoyaquello.wordpress.com/>
- . *La mano izquierda*. San Juan: Calzado Ajeno Editoras, 2010.
- Arroyo Pizarro, Yolanda. *Perseidas*. Carolina, P.R.: Colección Lecciones Lesbianas, 2011.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Barthes, Roland. “El Haiku”. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. 59-66.
- Baudelaire, Charles. “Invitación al viaje”. *Poesía completa de Charles Baudelaire*. Lilliana Ramos-Collado y Maribel Pintado-Espiet, editoras y traductoras. San Juan. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. (en prensa)
- Bodei, Remo. *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*. México: FCE, 1995.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Campbell, David E. ed. *Greek Lyric I. Sappho and Alcaeus*. Cambridge: Harvard U Press, 1994.
- Certeau, Michel de. “Tomar la palabra”. *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana & ITESO, 1995. 39-52.
- Chambers, Iain. “El mundo fracturado”. *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1995. 96-125.

- Fourier, Charles. "Second Part: Description of the Various Branches of the Private or Domestic Destinies". *The Theory of the Four Movements*. Cambridge: Cambridge U Press, 1996. 107-179.
- Cheng, Anne Anlin. *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief*. New York: Oxford UP, 2001.
- . *Second Skin. Josephine Baker and the Modern Surface*. Oxford: Oxford U Press, 2011.
- Colli, Giorgio. *La sabiduría griega: Diónisos, Apolo, Eleusis, Orfeo, Museo, Hiperbóreos, Enigma*. Madrid: Editorial Trotta, 1995.
- Corretjer, Juan Antonio. *Alabanza en la Torre de Ciales*. San Juan: [s.n.], 1980.
- Frank, Robert. "Spatial Form in Modern Literature", en *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick: Rutgers U Press, 1963. 3-62.
- Grosz, Elisabeth. "Embodied Utopias: The Time of Architecture". *Architecture from the Outside*. Cambridge: The MIT Press, 2002. 131-165.
- Hegel, G.W.F. *Estética II*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1988.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: The Johns Hopkins U Press, 1992.
- Malraux, André. *La Tête d'Obsidienne*. Paris: Gallimard. 1974.
- Matos Cintrón, Nemir. *Aliens in NYC*. Segunda edición en versión electrónica: Editorial Atabex, www.editorialatabex.com, 2012.
- Mitchell, W.J.T. "Ekphrasis and the Other". *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago Press, 1995. 151-181.
- Rancière, Jacques. "The Paradoxes of Political Art", en *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Londres: Continuum, 2010. 134-151.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. 22da edición (2001) en versión electrónica. <http://www.rae.es/drae/>
- Saussure, Ferdinand de. "Relaciones sintagmáticas y relaciones asociativas", en *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza Universidad, 1993. 197-201.
- Schiller, Friedrich. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1963. 57-60.
- Ramos Collado, Lilliana. "Una casa en el fin del mundo: Territorio e identidad en seis artistas puertorriqueños". *Nuestra América*. Oporto: Universidad de Oporto, 2011. 48-62.
- Sotomayor Miletti, Áurea. *Sáficas. La gula de la tinta. Poesía 1973-1993*, Río Piedras: Editorial Postdata, 1994. 127-191.
- Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.
- Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones* Buenos Aires: Paidós Argentina, 2009.

Fronteras líquidas: textos de Marta Aponte Alsina en coincidencias

Ester Gimbernat González

Resumen

Leer las novelas y los cuentos de Marta Aponte Alsina es encontrarse con una red de lugares y fantasmas siempre relacionados ya sea con su isla, Puerto Rico, o con una isla que la recuerda, o con la frontera líquida que es esa línea donde confluyen mar y tierra, haya o no isla. La isla tanto como la línea limítrofe protagonizan la clara metáfora del contrapunteo entre el aislarse o dejarse desanclar.

Este artículo analiza el cuento "Fragmentos de novela" y la novela *El fantasma de las cosas*, considerando cómo en ambos, Puerto Rico funciona como una 'deixis en fantasma', mientras crea un espacio glocal y a la par transnacional de un territorio literario.

....Caribe, ese alucinante archipiélago de fronteras.

Luis Rafael Sánchez

Que nuestra demoníaca voluntad para lo desconocido
tenga el tamaño suficiente para crear la necesidad de
unas islas y su fruición para llegar hasta ellas.

José Lezama Lima

Leer las novelas y los cuentos de Marta Aponte Alsina¹ es encontrarse con una red de lugares y fantasmas siempre relacionados ya sea con su isla, Puerto Rico, o con una isla que la recuerda, o con la frontera líquida² que es esa línea donde confluyen mar y tierra, haya o no isla. La isla tanto como la línea limítrofe protagonizan la clara metáfora del contrapunteo entre el aislarse o dejarse desanclar. La isla pondera el pertenecer a la propia fuerza centrípeta o permitir ser traspasada por la constante invasión del mar y sus mareas que traen y llevan: "la imposibilidad de cerrar la puerta" la llama Marta Aponte (conferencia inédita s/n). Si el insular tiende a vivir hacia dentro, esa línea promisorio de horizontes y aperturas de Aponte promueve relaciones heterotópicas, como las llamaba Michel Foucault en los años 60, diciendo que "vivimos

¹ Marta Aponte Alsina nació en Cayey, Puerto Rico. Estudió en San Juan y en Estados Unidos. Ha sido directora de la División de Publicaciones y Grabaciones del Instituto de Cultura Puertorriqueña y de la Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Editó la revista *Libroguía: el universo del libro en Puerto Rico*. Ha publicado ensayos de crítica literaria y es autora de varias novelas y libros de relatos: *Angélica furiosa* (1994), *El cuarto rey mago* (1996), *La casa de la loca* (1999), *Vampiresas* (2004), *Fúgate* (2005), *Sexto sueño* (2007); *El fantasma de las cosas* (2010) entre otras. Es una activa participante en el hacerse de la cultura puertorriqueña de hoy y sin duda, una de las mejores escritoras/escritores del Caribe.

² Tomo el concepto de "La patria líquida" del nombre de una conferencia de la autora.

en una época de simultaneidad, de lo cercano y lo lejano, del lado a lado, de lo disperso. Vivimos en ese momento. Creo que nuestra experiencia del mundo es [...] una red que conecta e intersecta puntos con su propia madeja.” (s/n, mi traducción)³ Este juego de superposición de planos isleños --lo de afuera, lo que trae el mar, lo global y el lado de la línea hacia adentro, lo local-- en los cuentos y novelas de Aponte se nutre de lo innombrado, de lo disperso, de lo desmontado, de las confluencias que coinciden en lo que parecía una frontera. Voy a detenerme en un cuento, “Fragmentos de novela”⁴ y en una novela, *El fantasma de las cosas*, para analizar cómo en ambos, Puerto Rico funciona como una ‘deixis en fantasma’,⁵ mientras crea un espacio “glocal” y a la par transnacional de un territorio literario.

Son diversas las redes que conectan estos verdaderos palimpsestos de Aponte, que se ramifican y complican sin llegar a proponerse como alegorías de las particularidades de lo local. Estas miradas múltiples desde la que se aborda lo insular, Puerto Rico mismo, desdibuja el intento de la autorrepresentación que ha sido una marca característica de la literatura y cultura identitaria de las islas del Caribe hispano. La autora ha insistido en que: “Siempre he tratado de despojarme de la mirada insular, de no pensar que somos el ombligo del mundo. Es parte de una vocación natural por romper cercos a través de esa otra mirada” (Alegre 123). El mismo dato geográfico, como condición organizadora del estudio del archipiélago, se desmantela en los textos que elijo para analizar, haciendo de la ‘isla’ o la frontera delineada por el agua en la tierra, un leitmotiv que enriquece el flujo y la confluencia de las diferencias, más que alimentar las marcas de la circunscripción y la mismidad.

“La realidad es pura nostalgia”⁶

Sobre este cuerpo que tiñe la mirada
Venecia despide un celaje indetenible
como el del agua vertida sobre agua
Rosario Ferré

En “Fragmentos de novela” el montaje de las coincidencias se relaciona con esa línea costera entre agua y tierra: una casa veneciana se transporta ladrillo a ladrillo a las riberas del lago Michigan, cargando con ella las voces marginales que le proveen historias de interiores edilicios novelescos por inexpugnables. Arquitectura y espacios se entretejen dentro de una narración de supuestos testigos de hechos lejanos y las

³ Este texto, llamado “Des Espace Autres,” y publicado por la revista francesa *Architecture /Mouvement/ Continuité* en octubre de 1984, está basado en una conferencia dada por Michel Foucault en marzo de 1967. Aunque el autor no la revisó para la publicación y, por lo tanto, no es parte del corpus oficial de su obra, el manuscrito fue dado al dominio público para una exhibición en Berlín poco después de la muerte de Michel Foucault.

⁴ Este es el último cuento de *La casa de la loca* en la edición puertorriqueña. En la edición de Alfaguara se llama “Diálogo de la piedra con el agua”.

⁵ “Cuando un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente y recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia con los mismos demostrativos, para que vea y oiga lo que allí hay que ver y oír se comprueba el espacio de la fantasía [...]El que es guiado en fantasma no puede seguir con la mirada la flecha de una brazo con el índice extendido por el hablante, para encontrar *allí* el algo; no puede utilizar la cualidad espacial de origen del sonido vocal para hallar el lugar de un hablante que dice aquí [...]. [...] Esto es necesario porque se comprueba que esta orientación entra en juego o interviene *in toto* en el “espacio de la fantasía”, en el reino del “en cualquier parte” de la fantasía pura y en el reino del “allí y allí” del recuerdo”. (Bühler 143-44)

⁶ *Fúgate*:129.

actividades de desmontaje y traspaso conllevan un dejo transnacional. La mansión veneciana, sinécdoque de toda un arquitectura transatlántica que esconde un modo de vida, se vuelve desde su secreto una herramienta de emancipación y poder para el narrador forzado a develar noche a noche su misterio.

Una foto de Alfred Stieglitz llamada “Venetian Gamin”⁷ inspira al personaje del narrador de lo que ocultaba la mansión, el ‘pequeño Giacomo’. Harry, su secuestrador lo describe diciendo: “Giacomo es veneciano. Venecia adorna un mar antiguo que en sus aguas se atrapan peces prehistóricos. Siempre fue una ciudad mestiza, es decir, hermosa; un maretazo de multería amante de los embuste y de la belleza” (138). Desde esta descripción se resalta que Venecia es la presencia/ausencia promotora del cuento, enfocándose en la relación interactiva e intrincada entre el aquí y el allá que afecta y redefine la imaginación, las experiencias y los panoramas culturales de todos los implicados.

Giacomo es su narrador, desde su “torbellino de nervios en tensión” le gustaba contar y “complacer a un público que iba en aumento” (137). Si bien aparecía como un “rapaz insolente”, vestido con harapos que le proporcionaba Harry, terminaba la historia “con la prestancia de un noble humillado” (142). Sin duda, el “noble humillado” es un modo de recordar la decadencia de Venecia como representativa del imperialismo cultural europeo, además como símbolo de metrópolis dominante y regente. El palacio veneciano, como metonimia del espacio global del viejo imperio, expande al otro continente, a la otra ribera una fuerza cultural que se vuelve interactiva, agente en ambas direcciones. Las fuerzas globales están en juego en los códigos estilísticos arquitectónicos y a través de las prácticas sociales que provocan. Es decir, que el espacio global de Venecia no sólo está en la otra ribera de tierras lejanas, sino en la intersección de lo personal y de lo global en materia de conexiones materiales y sociales, que se vuelven y reproducen diferencias culturales, inscribiendo significados inesperados en los espacios sociales inaugurados al reconstruir el edificio.⁸

Dos historias obvias, aunque apenas esbozadas, se fragmentan sin resolución en el cuento. Harry, un secuestrador en Chicago (sin certeza de que ahí sea), y su amigo Panofsky, tienen prisioneros a un grupo de gente que va en aumento, y a quienes entretiene Giacomo. Es una situación que parece sacada de las *Mil y una noches*, porque Giacomo estaría en otra parte “si el joven Harry no lo necesitara más, para curar su melancolía con cuentos balsámicos” (143). El grupo parece estar en un “palacio de diversiones” junto al lago Michigan, y allí escuchan las historias del veneciano.

La otra línea argumental es la del palacio transportado desde Venecia:

[...]todas las noches, con la ayuda del gremio de los albañiles, la mole se iba desmontando [...] Dando atrás al diálogo de la piedra con el agua, fueron desarmando la casona; cada semana, desde distintos correos, se enviaban fragmentos a una dirección remota [...] al otro lado del mar, en una ciudad de América, alguien se encargaba de recibir aquellas reliquias del exceso inmobiliario. (142-3)

⁷ Alfred Stieglitz fue un destacado fotógrafo norteamericano (1864-1946).

⁸ Se podrían citar muchos ejemplos de como la arquitectura europea se repite en espacios de las Américas convirtiéndose en simulacro de sí misma. La situación del palacete planteada en el cuento se asemeja a los edificios de Las Vegas con su reproducción de canales venecianos y su torre Eiffel entre otros.

El edificio transplantado y representante de lo global está localizado en lo local, mientras que su singularidad desolada y desmantelada de palacio veneciano que era lo local está participando en lo global volviéndose un espacio interactivo y a la vez de arraigo. Este palacio viajero pertenecía a la Condesa de Trivento, quien se lo dejó en su testamento a Giuseppe, un pariente gondolero de Giacomo. La historia entrecortada de la relación incierta entre la viejísima y empobrecida condesa y el gondolero nutre los datos que iluminan los cuentos de Giacomo. El se apodera de las artimañas simpáticas del gondolero, quien como un mago obtenía los regalos más sorprendentes para la Condesa, como mariposas amarillas, apéndice de San Gimignano y un “ligerísimo vencejo” (139). Nunca esperaba un pago ni siquiera un agradecimiento de la Condesa, que sin embargo y a disgusto de sus herederos le deja su palacio en ruinas. Los personajes y hechos relacionados a la Venecia de donde venía el edificio, emocionaban a Harry que deseaba escuchar sobre “las ruinas de Venecia” porque nunca visitaría Europa. Como lo señala Aponte en su estudio sobre *La antigua Sirena, Venecia* “se trata de un lugar segregado donde sucede lo innombrable, donde se archiva lo invisibilizado” (s/n).

De los fragmentos esbozados en este cuento, se adelantan datos para la novela que Marta Aponte⁹ considera una de sus obras más elaboradas y complejas, *Sexto sueño*, en la que recurren secuestradores asesinos provenientes de Chicago, que después de que en la vida real uno de ellos cumpliera sentencia y sobreviviera la cárcel, fue a vivir a Puerto Rico. Esta sería la primera y oblicua latencia fantasmagórica de Puerto Rico que está en los ‘fragmentos de novela’. Otra es la presencia de Venecia en obras literarias puertorriqueñas desde el siglo XIX, y la relación entre la ciudad italiana y San Juan. En un estudio “El horror de los comienzos: *La antigua Sirena*, de Alejandro Tapia y Rivera” Aponte señala que *La antigua Sirena* es la primera novela considerada puertorriqueña (publicada alrededor de 1863) y demuestra que es una novela fundacional: “[...]escrita en Cuba por autor puertorriqueño, y ambientada en Venecia, seduce, de entrada, por su traición a cuanto se espera de una novela fundacional. Importa, en primer lugar, entender ese gesto de invocar una ciudad distante y ajena para narrarla” (s/n).

La Venecia del palacio transplantado de “Fragmentos de novela” sólo está viva en las narraciones de Giacomo y en el esqueleto rehecho del palacio. En otras novelas de Aponte, como en *Fúgate* (Colección de cuentos o también llamada ‘novela cuentada’) y *Sexto sueño*, algún personaje de importancia desde el comienzo de la historia también está muerto, y se lo revive a través de las historias que los reviven. “Hay muertos que hablan” señala Mario Alegre Barrio en su reseña de *Sexto sueño*. El palacio veneciano del cuento revive el mito de una Venecia en decadencia, al borde de la muerte. Pero Venecia vive en la literatura puertorriqueña en sus sesgadas alegóricas similitudes con el viejo San Juan.

“Fragmentos de novela” no sólo remonta al recuerdo literario de la obra fundacional de Alejandro Tapia, sino que hay en el siglo XX otros destacados ejemplos de la relación entre Venecia y San Juan de Puerto Rico, como *Las dos Venecias* de Rosario Ferré y *La noche oscura del Niño Avilés (Crónica de Nueva Venecia)* de Edgardo Rodríguez Juliá. De esta última comentaba Marta Aponte: “Rodríguez Juliá ha elaborado una mitología auténtica sobre la nada feroz de nuestra desmemoria colectiva”

⁹ Mencionado por la autora en una entrevista inédita.

(“Impresiones...” 18). Tanto *La antigua Sirena* como estas dos famosas obras del siglo XX, en su oblicua vivencia al acecho recrean los caminos confluyentes que trae y lleva la resaca en su frontera líquida.¹⁰ En su amplia e intrincada red de combinaciones se asoman los juegos de coincidencias en ausencia que presenta el cuento gracias a modos agrumantes de construir la narración. Como Aponte lo señala: “Sus historias atraían otras historias. Formaban parte de una constelación de historias. No se dejaban contar solas” (Aponte- “Defensa”).

“Es como un juego de desapariciones”¹¹

...no bien volvemos hacia ella la mirada,
su presencia se esfuma en un laberinto de algas.
Rosario Ferré

La voluntad es otra cuando es otra la isla y
otro el canto de las sirenas cuando el
tablero es el mar y los peones somos
nosotros.
Manuel Ramos Otero

En *El fantasma de las cosas*, la más reciente novela de Marta Aponte, gracias a una escritura que surge desde afuera del circuito cerrado de las constantes literarias insulares, continúa con su intento de explorar diversos puntos de vista del ‘outsider’, como si para que el concepto de variación local alcance su sentido, necesitara convocar un universo mayor. Lo puertorriqueño dentro y fuera de la isla, las versiones llegadas de distintas épocas de la historia y de distintas partes del mundo, logran exitosamente un juego transmoderno,¹² capaz de ser testigo de un intercambio de máscaras y de identidades dobles, además de presentar un corredor de espejos distorsionados de imágenes insulares en pugna. En esta novela el acto de escribir desde una isla, Puerto Rico, se convierte en un intrincado cruce de miradas de lejos, de cerca, voces de los que vinieron, se fueron o nunca estuvieron: provocando lo glocal de la enunciación y el constante gesto transnacional.¹³ El acercamiento transnacional, destaca el ir más allá de las fronteras de lo nacional, cuyos fenómenos culturales se reposicionarán en contextos mayores respondiendo a los movimientos de toda índole que no avalen unidades simples. Lo transnacional por lo tanto tiene ese polo pendiente que no le permite separarse de lo nacional que es de donde se propone, porque cada uno implica al otro

¹⁰ “La ciudad agonizante es un escenario de linaje libresco [...] *Las dos Venecias*, de Rosario Ferré funde la imagen de la ciudad con una heterotopía de crisis, al decir de Foucault: el viaje de luna de miel de los padres de la narradora. En *La noche oscura del niño Avilés*, de Edgardo Rodríguez Juliá, Nueva Venecia parecería la secuela en clave cimarrona de *La antigua Sirena*, un ejercicio de trazo heterotópico, según ha visto Jaime L. Martell Morales” (Aponte “La nueva Sirena...” 35).

¹¹ *El cuarto Rey Mago*, 171.

¹² Al hablar de transmodernidad me baso en el concepto desarrollado por Rosa María Rodríguez Magda en sus libros *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, *El modelo Frankenstein. De la diferencia a la cultura post* y *Transmodernidad*.

¹³ Parto de algunos de los datos dados en una larga lista tripartita que María Rosa Rodríguez Magda presenta en su libro *Transmodernidad* y que confecciona, adjudicando a modernidad, postmodernidad y transmodernidad áreas relacionadas entre sí que definen cada momento pertinente del saber o del ser. A la ‘ubicuidad nacional’ de la modernidad corresponde la ‘posnacionalidad’ del posmodernismo y lo ‘transnacional’ de la transmodernidad.

sin dejar por esa razón de ser interdependientes. Sin duda, esta novela, como el cuento analizado son propuestas que tratan de exceder identidades binarias o restringentes de paradigmas nacionales para abrir formas alternativas de compromisos literarios, si se considera que la literatura provee un caso destacado de simultánea localización de lo global y globalización de lo local (Damrosch 492).

Como lo ha señalado Winfried Fluck el gesto transnacional no es un ingenuo e inocente modo de ensanche cosmopolita de los panoramas interpretativos. Como lo presenta Marta Aponte en esta novela, lo transnacional de su narración en sí lleva la meta de una múltiple y compleja reconceptualización o el dinamismo esencial ('essential dynamism') que le otorga Caroline Levander a lo transnacional. Muestra la sincronía global, como lo señalaba Foucault en sus heterotopías, ya que cualquier acción toma lugar en muchos lugares al mismo tiempo y no son ecos o reverberaciones unas de otras, porque esa simultaneidad es consecuencia de que los lugares están interconectados, logrando que lo local se vuelva de tal modo lo translocal. Así, la condición de la realidad en transformación constante, es trascendida al volverse parte de un todo interconectado que se reajusta incesantemente al nivel transnacional.

El Puerto Rico de *El fantasma de las cosas*, es un fantasma más en la novela. Su presencia está velada y latente en muchos de los sucesos y datos referidos a los personajes; se desdibuja, se queda sin nombrar en el texto, pero se inscribe en personajes, en datos de autores, de instituciones. Las historias en su bifurcación se refieren a distintas islas y a papeles inesperados de lo insular. Pero en lugar de que este afantasmado Puerto Rico sea una imposibilidad de localización, dada la especular y cambiante presencia de las otras islas, es un modo de hacerla otra desde la misma enunciación de la novela y trastornar la retórica misma del ser isla.

Se reconstruye un imaginario local a través de distintas topografías insulares, encontrables o no en un mapa. En este sentido la estética transnacional de *El fantasma de las cosas* es una evolución de las promesas de diversidad que están más allá de la frontera del archipiélago o de la isla, refortaleciendo la atracción de lo propio y de lo lejano en todos los modos posibles al expandir las coordenadas multiplicadas en el desarrollo del texto. El espacio escritural de coincidencias se arma en registros propios y ajenos, porque "la virtud de reflejar es el don de los fantasmas"(20). Así el fantasma del título equivale a una reflexión, a una especularidad velada y escondida en cada cosa, nombre, información, texto, película y está latente en espera de una lectura que haga cada transparencia fantasmal rizomática, colectiva, innumerable en su capacidad de propagarse. Todo secreto y su metonimia, 'fantasma', tiene un lugar propio en donde habita reflejando el ser y la otredad proliferante de ese ser en el territorio que los cobija. El fantasma guarda en los secretos que lo invisibilizan el potencial de volverlos rizomáticos, es decir, secretos en su potencial de ser colectivos (Deleuze 255).

Aponte, situa en islas en contrapunto a sus personajes principales, la escritora puertorriqueña, Silvinia y Dugald, el cineasta de la India. La narradora busca el modo de narrar la historia de un músico, que se va rodeando de datos que ambiguamente lo sitúan en Puerto Rico, y en su emigración, lo convierten en un neorican. Puede aseverarse que Silvinia pergeña su historia desde Puerto Rico, porque ha salido de una institución Mepsi Center, que existe en Bayamon, Puerto Rico y de regreso a su casa, la convierte en 'su continente'.¹⁴

¹⁴ "Given the increased interconnectedness of the Antillas and the world beyond its borders, the conventional space and spatiality of the Caribbean cannot be taken for granted; instead, it must be

La narración surge de lo que tiene, que es 'su' casa, y se propone una dimensión sin medida de la casa que sería una sinécdoque de la isla, porque "las esquinas de una casa son incontables. Si quieres comprender el universo incomprensible, trata de contar las esquinas de tu casa"(122), allí se esconde "la atracción del desorden empozado"(105). Desde la página y las esquinas de la casa/isla se multiplican 'rizomáticamente' los sentidos y las conexiones: "Los fragmentos se conectan y entre esas líneas encadenadas hay intercambios." (Defensa s/n)

Desde las esquinas de la casa de Silvinia, en una isla que insisto, no se menciona, pero que obviamente es Puerto Rico, sale el fantasma en reflexión y se proyecta en una isla gigantesca, Australia. Un continente de historias, geografías, fábulas, literatura capaz de nutrir la otra cara de la historia de Silvinia. "Para moverse, el caminante necesita la línea de otro cantor" nos dice Aponte en su "Defensa", y da como punto de referencia el dato que

[...]la superficie del desierto australiano está cruzada por pentagramas imaginarios. En la superficie monótona e interminable del desierto no son evidentes las diferencias que sí reconoce el cantor nómada cuando va de un lugar a otro relatando las historias del clan, y de paso se detiene en las formaciones que marcan hitos en el desierto. (Defensa s/n)

Con este ejemplo de la autora en la defensa que hizo al presentar la novela en Puerto Rico, enfatiza y reclama todo un texto/desierto/planeta como un archivo ensamblado. Cada elemento funciona cuando el mecanismo de conexión se lo permite. Porque, como continua diciendo:

Cada cantor posee una línea del pentagrama, es decir, un fragmento del territorio. Es el dueño pasajero de ese paraje; posee una escritura sin papel. . . En principio las líneas abarcan todo el planeta, y como se confían a la memoria y a un deambular que es siempre un proceso aleatorio, las rutas no tienen fin, ni son jamás iguales. Cada vez que se cantan el mundo vuelve a sus orígenes y también cambia. Se ha llamado a esas rutas songlines, o líneas cantadas. (Defensa s/n)

Cabe preguntarse cuál es la relación entre la escala y el alcance escritural de estos dueños pasajeros del espacio. Estas rutas de archivos abiertos, cambiantes y confiadas a la memoria, se plagan de detalles que se observan a corta distancia y se apegan al patrón discernible desde lejos. Crucial a este panorama trazado es el proceso de transposición, de adaptación, inseminado e interactivo, representado en todas las rutas, en todos los sitios, en cada localidad. La escritura de *El fantasma de las cosas* ofrece una lectura en continuo cambio, dependiendo de la escala y del alcance de las líneas cantadas.

Hay otro lado complementario o iridiscente de la historia de Silvinia: el regreso a los orígenes que quiere plasmar en su película el cineasta de la India, Shivaji Dugald Tagore. Si la historia que escribe Silvinia, contada por su padre, sobre Mitchel, un músico poco exitoso, puertorriqueño que se va a Harlem, despierta a todos los fantasmas del mundo del jazz 'clásico', la historia en reflexión de Dugald despierta los

actively negotiated. The defining tropes of identity are rendered, not according to fixed and bound geographic specificity, but along more fluid and inherently mobile lines" (Goldman 180).

mil y uno fantasmas del mundo del cine: directores, , héroes, divas, filmes clásicos, etc.. En estos datos se hace obvio el gesto de reubicar la insularidad en un panorama esencialmente translocal, porque “cada vez que se cantan el mundo vuelve a sus orígenes y también cambia.”

La dimensión fantasmal de múltiples datos convoca una incesante proliferación de sentidos y relaciones. Porque se trata de “juntar lo que la naturaleza ha dispersado, la confluencia de opuestos empeñados en desafiar al destino, el ir y venir sobre la frontera que separa las historias de cada uno, la repetición de la nota del otro, la versión irreal de la realidad más densa” (*El fantasma...* 132). Voy a analizar un solo dato, porque analizar las referencias, concomitancias, sinécdoques, entrelazado de las ‘cosas’ de esta novela, tomaría más tiempo que el que lleva leerla. El ejemplo puede ser el nombre de Silvinia, en el que se alberga Silvina y Virginia, lo que lleva a relacionarlo con Silvina Ocampo y Virginia Woolf. La Woolf ofrece numerosos datos de coincidencia con la protagonista, como estadías en el manicomio, personajes y problemáticas que emergen de sus novelas.

Con Silvinia Ocampo reluce el mundo ‘civilizado’ de una clase social alta de Buenos Aires, aislado (y uso la palabra a propósito) de la barbarie de aquella antípoda de Australia que es Argentina. Con Silvina Ocampo vienen Borges, Bioy Casares y otra isla famosa literaria, la de *La invención de Morel*, en la que coinciden las imágenes del cine y de la realidad ficticia, como lo repite en coincidencia enajenada, Miguel, un personaje actor de la película de Dugald: “Ya no se sabía bien cual era la diferencia entre las imágenes de la pantalla y las tabernas de las calles que bordeaban la playa”(100). Un actor de la película de Dugald por sus antepasados argentinos, relaciona islas, aguas, a la escritura de Ocampo especialmente a un cuentito llamado “Los grifos”, en la que una gota privada, modesta, marca el ritmo del universo. Además, Silvinia convoca a otra Silvinia muerta a principios del siglo XX en Milparinka, lugar remoto de la Nueva Gales de Australia, porque “las asociaciones disparatadas son los trofeos de [las] lecturas” (23) dice la misma Silvinia.

El universo de Dugald expande territorios cuando lleva a sus actores a otra isla, que esta entre Puerto Rico, Australia y la isla de Morel: su padre se la regaló y la quitó, con pagos exorbitantes, de todo sistema de radar satelital. Borrada del mapa, innominada, es la culminación territorial de las coincidencias y la invisibilidad fantasmal: es y no es. La historia de Mitchel el músico neorican que quiere redondear Silvinia y la película sobre el origen de los mitos de la luna que persigue filmar Dugald, no logran tener un final: Silvinia no sabe como acabar con la biografía del músico y Dugald que no tiene todavía terminado el guión de su película monumental, se queda sin luz para filmar la improvisación que espera de los actores.

No se espera un telón que caiga y una gran palabra FIN en esta novela de Aponte. Porque es otro el propósito que persiguen estas páginas, donde confluyen fantasmalmente “una red de líneas invisibles. Todos los narradores del planeta están atados a esas líneas. Sus imágenes cortadas se cocinan en la olla podrida de los sueños. Lo que alguien imagina resuena en otra cabeza desprevenida” (Fantasma 35).

Tanto en el cuento como en la novela comentados las fronteras de toda índole se abren y enriquecen con lo de adentro y lo de afuera, porque “las historias propias sólo se descubren a la luz de las historias ajenas” (“defensa”s/n). *El fantasma de las cosas* surge en la encrucijada de diversas islas y sus marcas literario-culturales y empuja a la aceleración de toda clase de aperturas, no sólo la de los límites de la isla, de sus fronteras de agua, sino la de los mismos archivos literarios, culturales e históricos que

proliferan en la novela. En ambas obras, con la diversidad resultante de los múltiples encuentros e intercambios prometedores de experiencias que se entrecruzan y, hasta sin conectarse, proponen y promueven una estética tonificada por el vigor multicultural transnacional, que sin mencionarlo se opone a un nacionalismo de miras limitadas, repetitivas e intolerantes.

Referencias

- Alegre Barrios, Mario. "Sueños que son espejos" en *El nuevo día* (16 de diciembre 2007): 123.
- Aponte Alsina, Marta. *El fantasma de las cosas*. Puerto Rico: Terranova Editores, 2010.
- . *Fúgate*. Puerto Rico: Sopa de Letras, 2005.
- . *La casa de la loca*. Puerto Rico: Sopa de Letras, 1999.
- . "El horror de los comienzos: *La antigua Sirena*, de Alejandro Tapia y Rivera." Manuscrito.
- . *El cuarto Rey Mago*. Puerto Rico: Sopa de Letras, 1996.
- . "Defensa". Manuscrito.
- . "Impresiones sobre *La noche oscura del Niño Avilés*" *Claridad*, 23-29 de marzo de 1984 :18.
- Bühler, Karl. *Teoría del lenguaje*, trad. Julián Marías, Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Damrosch, David. "Toward a History of World Literature" *New Literary History* 39.3 (Summer 2008): 481-495.
- Fluck, Winfried. "A New Beginning? Transnationalisms". *New Literary History* 42.3, (Summer 2011): 365-384.
- Foucault, Michel. "Des Espace Autres":
www.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html
- Goldman, Dara E. *Out of Bounds. Islands and the Demarcation of Identity in the Hispanic Caribbean*. Lewisburg: Bucknell UP, 2008.
- Levander, Caroline. "The Changing Landascape of America Studies in a Global Era" en *Working Together or Apart: Promoting the New Generation*. Washington D.C.: CLIR, 2009 : 27-33.
- Ramos Otero, Manuel. *Página en blanco y staccato*. PR: Editorial Playor, 1987.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- . *El modelo Frankenstein. De la diferencia a la cultura post*. Madrid: Tecnos, 1997.
- . *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- Stieglitz, Alfred. "Venetian Gamin" en *Stieglitz Memorial Portfolio*. Chicago: Lakeside Press, 1947.

Iris M. Zavala: una modernista de las Españas

Julia Manzano

Resumen

Este trabajo reflexiona en primera instancia sobre el posicionamiento polifónico de Iris Zavala dentro del campo cultural, en tanto que oficia de novelista, pensadora, teórica de la cultura y del feminismo, ensayista y poeta. El uso que Zavala hace de los diversos géneros literarios constituye un ensamblaje mestizo, característica de su *modernidad*, a la que se puede añadir la puesta al desnudo de sus estrategias de creación, la ruptura de la preceptiva literaria y la *disonancia* (Adorno), que posee el aura de lo inacabado y que tiene la sensibilidad moderna. El artículo atiende en segunda instancia a la obra *Percanta que me amuraste*, que Zavala publicó en el año 2007.

Interfecundación de géneros literarios y modernidad

Serían convenientes dos maneras distintas de dirigirse a las eventuales lectoras o lectores de Iris M. Zavala: una para los 'iniciados' y otra para los 'neófitos'. A estos últimos les sugiero tomar aliento, ya que la voz creadora, su vehemencia, arrastra sin miramientos, y no les soltará hasta haber dicho todo lo que tiene que decir. Y una segunda advertencia (tan parcial y subjetiva como la primera): no se suele leer una sola obra de esta autora, sino que se desea conocer otras de su rica producción; se crea una especie de adicción a su palabra multifacética, ya que oficia de novelista, pensadora, teórica de la cultura y del feminismo, ensayista y poeta. Pero el uso que hace de estos géneros literarios no es el común, como compartimentos estancos, sino que sus textos son híbridos, mestizos; de tal manera que cualquiera de sus escritos no podemos circunscribirlo a un género o modelo literario concreto. Su *estilo propio y singular* radica en la hibridación de los géneros literarios, de las orientaciones teóricas diversas, convergentes-divergentes, que constituyen a Iris Zavala como sujeto femenino de su propio discurso. En su relato de ficción con tintes autobiográficos *El sueño del amor* (1998) dice lo que sigue:

Me preocupa ahora elaborar con precisión un punto de enunciación capaz de darle autoridad a mi discurso, en buena manera disidente: ese de ser yo, mujer, del Caribe y amante amadora de sueños. (146)

Y este discurso persuade a los *iniciados* en la lectura de sus obras, los que poseen, quizás, algunas claves para acceder a la experiencia intelectual y estética que propone. Y entonces acontece la adhesión, el deseo de conocer más y mejor sus escritos.

Haremos referencia, a continuación, a algunos de sus textos -¿novelas, ensayos, poemas en prosa?-, en los que se difuminan los márgenes que delimitarían los géneros. Comenzaré por intentar hacer una *distinción entre prosa y poesía*, y para ello me apoyaré en los escritos teóricos de Paul Valéry, quien se sirve de dos metáforas para

establecer un paralelismo entre la *marcha* y la *prosa* y la *danza* y la *poesía*.¹ El poeta pone el ejemplo de un niño pequeño que torpemente comienza a andar, pero al ir perfeccionando el uso de sus piernas, se da cuenta de que además de andar y correr, puede bailar y eso es un gran acontecimiento, porque el andar es una actividad funcional, pero también monótona; sin embargo el bailar le permite una gran creatividad de movimientos y figuras. El simple caminar persigue un *fin concreto* y una vez alcanzado el objetivo, el sujeto se detiene; sin embargo la danza tiene *su fin en sí misma* al crear un *estado especial*, a través de movimientos modelados por ritmos.

Sucede algo similar a la marcha en el lenguaje común o en prosa, que sirve para expresar órdenes o deseos. Cuando un sujeto dice, por ejemplo: “¿tienes fuego?”, el interpelado ha *comprendido* y le enciende el cigarrillo. Aquí acaba la función del lenguaje, el efecto ha devorado la causa, la meta ha anulado el camino. En un espectáculo de danza sucede algo diferente; los movimientos no tienen la finalidad de lograr un objetivo concreto, sino que las evoluciones rítmicas crean ese *estado especial* del que hablábamos, que tienen la virtud de transferirlo al espectador, que desea ver repetidos los movimientos del cuerpo del danzante. No hay efecto que anule la causa, ni fin que anule el medio del recorrido. La analogía con el lenguaje poético es la siguiente: cuando leemos en voz alta un poema, porque es fundamental para la poesía el sonido de los versos; se produce en los oyentes un estado especial, que por fin denominaremos, con Valéry, *estado poético*, en el que deseamos escuchar, de nuevo, esos versos, volver a ellos una y otra vez. Esta es una propiedad extraordinaria de la palabra poética: tiende a reproducirse en su *forma sonora* y en su *contenido* enigmático, abierto a las plurales interpretaciones que solemos darle en las sucesivas lecturas o en momentos diferentes de nuestra vida. Oigamos estas palabras en la obra de Zavala *Kiliagonía* (1980): “Al cantar el cisne se llevó la llave. Pero no hay puerta libre. (...) El tropel de palabras derramaba plumas al aire. Llave de treinta puertas cada rostro.” (25) Lo que tienen en común la prosa y la poesía son las palabras, pero es obvio que la palabra “llave” tiene distintos significados en el lenguaje común, como cuando decimos: “dame la llave de la casa”, de inmediata comprensión. Sin embargo, el significado alegórico y enigmático que tiene en este texto, que al decir “llave de treinta puertas cada rostro” puede significar, si acaso, las plurales sugerencias que abre, al que contempla un rostro con atención, para acceder a la interioridad de una persona.

Estas palabras citadas de Zavala ¿son prosa o poesía? Si indagamos más en *Kiliagonía*, y atendemos a la forma, está escrita en bella prosa con ritmo y con abundantes metáforas, aliteraciones y metonimias, recursos estilísticos preferidos por los poetas. Las palabras no podemos entenderlas en sentido literal, ni con una funcionalidad práctica, como argumentaba Valéry de los escritos en prosa. Creo poder decir, si aún estamos empeñados en atribuirle un género literario concreto, que es prosa poética, o mejor aún, que este escrito es un *Poema en prosa*, línea literaria innovadora, fundada por Baudelaire en *El spleen de Paris* (1869). Con este nuevo uso de la prosa, el poeta francés pretendía superar las limitaciones del género poético de ritmo y rima. Escritores posteriores heredarán estas sugerencias liberadoras.

Zavala continúa esta línea, y además de *Kiliagonía*, podemos citar *El sueño del amor* y *El libro de Apolonia o de las islas* (1993), que son también poemas en prosa,

¹ Los textos de teoría literaria de Valéry están reunidos en *Teoría poética y estética*. Consultar en especial, para el tema que nos ocupa, la conferencia de 1939 “Poesía y pensamiento abstracto”.

combinación de su imaginación creadora de prosa y poesía, una prosa musical sin rima, pero sí con ritmo, y en este diferiría de Baudelaire.²

Citaré ahora otros ejemplos de esta comunión de géneros, que da lugar a una productividad textual singular, que determina lo que denominaba, en páginas anteriores, el *estilo propio* de la escritura de la autora, en el sentido de una *transformación o desvío* de los géneros, tomados sólo como punto de referencia.

En *Percanta que me amuraste* (2007), del que hablaremos extensamente en los apartados finales del presente escrito, también hay una miscelánea de géneros, puesto que intercala en el cuerpo del relato textos filosóficos y poemas. Y en *Dora* (2009) mezcla la novela y el ensayo. *Dora* toma su nombre de la joven vienesa, analizada por Freud como primer caso de histeria. Pero el nombre y el personaje de la narración son sólo una excusa, ya que ella fabula sobre una Dora moderna, recreada a su aire. No se intercalan textos filosóficos ni poemas, como en *Percanta*, sino que las múltiples lecturas de la protagonista precipitan o dan como resultado una serie de reflexiones, dudas e interrogaciones sobre sí misma y los otros, que constituyen los monólogos interiores de la heroína. Lo sustancial acontece en la mente de Dora, que es el deseo de la fusión de vida y escritura, formulado continuamente a lo largo de la narración.

Vamos a prestar ahora nuestra atención a las páginas finales, que a modo de apéndice, proporcionan claves importantes para entender el anhelo de la protagonista de aunar escritura y vida. Este apéndice lleva por título “Aprendiz de la letra”, y es una ficción, dentro de la ficción del relato, en la que aparecen unos escritos inéditos de Dora, que se encuentran años después de la publicación de la primera novela escrita por la protagonista, ya realizada como escritora. Son pequeños ensayos sobre una serie de escritores y filósofos emblemáticos de distintas épocas históricas, de los que hace interpretaciones desde la contemporaneidad. Así por ejemplo, Sócrates es el “Gran histórico”, por su compulsivo preguntar y preguntar a sus conciudadanos, que lo temían y sabemos que lo denominaban “el tábano de Atenas”. Dante muestra en los círculos del Infierno la eternidad del dolor. Sor Juana Inés de la Cruz, es en la interpretación de Iris-Dora, el sujeto deseante por antonomasia. Los otros textos están dedicados a Spinoza, Kierkegaard, Hegel, Walter Benjamín y la Celestina. Estos son sus insignes maestros, que como una baraúnda circulan sin cesar por su cabeza y de los que extraerá lecciones importantes para su transcurrir por la vida. En este aspecto, ¿es Dora un subrogado simbólico de Zavala?

Nos encaminamos ahora a investigar una segunda característica del estilo de Iris Zavala, que abarcaría toda su obra. Me estoy refiriendo a su *modernidad*, tomando este término en un sentido lato, en la órbita del famoso imperativo de Rimbaud: “¡Hay que ser absolutamente moderno!” Con esta declaración mostraba el *desideratum* de romper radicalmente con la tradición literaria y con lo establecido a nivel vital, y a ambas tareas consagró su vida, ya que no basta con la simple formulación de un deseo, sino que hay que dedicarse plenamente a realizarlo. En la época de Rimbaud la literatura había vivido momentos de esplendor que la condujeron, sin embargo, a un doble tipo de excesos. Por una parte, los vuelos románticos de tiempos inmediatamente anteriores habían llegado a su culminación y agotamiento, en la opinión del poeta. Sus contemporáneos del Parnaso se habían entregado a otro exceso en su búsqueda de la perfección formal, colorismo y musicalidad de sus versos. Esta doble desmesura, tanto en el contenido

² Estas ideas las he desarrollado anteriormente en “Poética del mestizaje: hibridación de prosa y poesía”.

como en la forma, llevó a pensar que la literatura pareciera ahogarse en sus propios límites, y ello llevase de suyo la necesidad de una revolución. Rimbaud la personificó, rompiendo todos los moldes, los de la poética en primer lugar, y en su encarnadura existencial en las figuras del rebelde, el “maldito” y el *outsider*. Esta última acepción es la que ahora me interesa emparentar con nuestra autora, que dedicó muchas páginas al estudio del *otro* marginado o expulsado del orden social:

carbonarios, los primeros, socialistas, los anarquistas, los marxistas, los bohemios, los libertinos, los heterodoxos, los heréticos, los contrabandistas del lenguaje, los filibusteros de las ideas, los fugitivos que huyen siempre hacia la libertad (“Fragmentos autobiográficos” 19).³

El término modernidad es multívoco y si antes lo hemos usado en un sentido amplio, ahora lo haremos en una acepción más restringida. Me refiero al vocablo “modernismo”, que revela un viaje de ida y vuelta, ya que proviene del francés *modernisme*, pero cuando llega a Hispanoamérica se resemantiza para volver a España con su significado rearticulado. En su Puerto Rico natal, Iris Zavala tuvo la inmensa suerte de asistir, en edad temprana, a unos cursos precisamente sobre el tema del modernismo que impartía el poeta exiliado Juan Ramón Jiménez. Cuando Zavala se dedica a la tarea de la escritura, ya sea en su producción tanto poética, como narrativa o ensayística seguirá en la estela de esa fuente originaria modernista y juanramoniana, que se plasma en su insistencia en buscar siempre el *ritmo* y la *música* de las palabras, lo cual no es de extrañar, ya que ambos constituyen parte esencial de su alma caribe. Hace décadas que nuestra autora cruzó el océano y en la actualidad vive en Barcelona, donde sigue escribiendo.

Hay que tener en cuenta que “Modernismo” es un término acuñado por Rubén Darío, que en 1888 califica así el “espíritu nuevo de libertad” del movimiento literario que se estaba gestando en América latina. Una de las características de este movimiento, en sus inicios, fue el estar cargado de temas exóticos e indigenistas; Iris Z. no necesita buscar en paraísos pedidos y lejanos sus fuentes de inspiración, ya que ella es antillana y en casi todos sus libros recrea sus recuerdos de infancia y juventud en las ciudades de Ponce y San Juan, sus personales y reales paraísos. Otra característica del modernismo es que cuando comenzaron a llegar a América latina jóvenes autores que habían vivido algún tiempo en Europa, venían deslumbrados con la potente carga de las Vanguardias (surrealistas, dadaístas, futuristas, etc.), pero lo que hicieron con ellas los latinoamericanos fue elaborar esas influencias y transformarlas en materia propia. Se toma prestado, pero el empréstito sirve para enriquecer el patrimonio y para transformarlo. En el prólogo que Zavala realiza a su edición de la obra de Darío comenta al respecto: “Viaje de ida y vuelta, porque son movimientos de bienes culturales que revelan conquistas, contagios, imperialismos en ese espesor de “latinidad” que se irradia por toda la inmensidad de los países de “Nuestra América”. (18)

Por ejemplo, en este momento se evoca el pasado histórico con patriotismo exaltado, transformándolo en elementos para el mito, plagado de héroes y personajes legendarios. Este es el caso del relato *El sueño del amor* de Zavala, discurso cultural emancipatorio, en el que se cruzan *historia* (datada en fechas clave, como por ejemplo

³ Consultar el n° 145 (1997) de la revista *Anthropos*, monográfico dedicado a la autora.

1492, primer desembarco de Colón en el Nuevo Mundo, o 1959, año del triunfo de la Revolución cubana) y *mito* invertido: “Llegaron los Caribes de las islas adyacentes. Venían en once piraguas con varios cientos de guerreros acéfalos del Nuevo Mundo. Las islas son un passe-partout de prácticas canibalísticas y las mujeres son libidinosas”.⁴ (144)

Para la escritora puertorriqueña, su modernismo (o modernidad) significó una ruptura con la tradición y una aventura abierta tras el horizonte. Se irán mostrando, en lo que sigue, algunos rasgos de esta desavenencia. Comenzaremos por su cambio de estrategia, que substituye el narrador omnisciente de la tradición literaria por una pluralidad de voces (“carnavalización de voces”, como lo denomina su otro gran maestro Bajtin): “yo, Zavala; yo/tú; Zavala/ella; Zavala/yo; todas; todas interrumpe a todas, etc...” (“Autopercepción intelectual de un proceso histórico” 14). Esta coreografía tiene la intención de des-centrar al sujeto del discurso, para no reproducir el discurso del amo, tal como enseña Lacan, otro de sus guías iniciáticos. La intención de la escritora es dar voz a los que no la tienen, situarse en la posición del *outsider*, como decíamos, y prestar su voz, sus múltiples voces, a los que llama sus “amigos”. En estos diálogos de Iris Zavala con sus amigos, el protagonista es siempre el *otro*, que gracias a su presencia permanente, ayuda a la constitución del *yo* como sujeto, el cual cobra consciencia de sí, ya que el otro ve en él rasgos que uno mismo no podría nunca apreciar y lo evalúa. Estas formas de diálogo son las que Bajtin incluye en lo que llama “relaciones dialógicas”, que en el caso de Zavala no se realizan con los discursos dominantes, sino con los excluidos del orden social.

Esta preocupación la comparten tanto los representantes de la modernidad como los “modernistas”, y sobre ambos Zavala ha publicado varios ensayos, el último *El rapto de América y el síntoma de la modernidad* (2001) en el que dice:

[...] los modernistas leen un síntoma; confrontado con la realidad, el modernismo intenta subvertirla detectando las huellas de su verdad oculta en los detalles que se desprenden de ella, y desmienten la verdad oficial en los márgenes que apuntan a lo que tiene que ser reprimido para que la totalidad aceptada pueda restablecerse. [...] Lo que caracteriza la escritura modernista es que cuenta otra historia que, por medio de sus vínculos sus resonancias laterales, reduplica y socava la historia oficial. (78)

Los modernistas encarnan las figuras de los *raros*, los *modernos* y los *jóvenes*, que se reivindican como asociales, en el sentido de que no aceptan las normas vigentes o el discurso del poder, cuentan “otra historia”. El propio Rubén Darío declara de sí mismo que es un “anarquista”, (“Introducción. Darío y el ensayo” 23) denominación que también se le puede aplicar a Zavala, pues la factura de sus obras es iconoclasta, va contra la retórica de la alienación moderna e invita a pensar.

⁴ Es una referencia irónica al término “caribe” - y a su deformación “caníbal” - que ha quedado perpetuado a los ojos de los conquistadores, de manera infamante, igual que la idea de las mujeres libidinosas. En oposición radical a esta idea, para los habitantes de las islas, los Caribes eran valientes guerreros que resistieron heroicamente a los invasores.

Vamos a realizar ahora una tercera vuelta de tuerca sobre la idea de lo moderno.⁵ La primera ha sido la cita del *dictum-mandato* de Rimbaud, la segunda la inclusión de nuestra autora en el modernismo y ahora vamos a recurrir a Adorno, el cual dijo en su *Teoría estética* (1970): “La *disonancia* es el signo de todo lo moderno”. Esta categoría estética de la disonancia es extraordinariamente fecunda y siempre pone en un aprieto al que intenta usarla como llave para una interpretación. Intentaré ceñirme a unas cuantas sugerencias que creo poder expresar de ella. Tengamos en cuenta que Adorno escribe su estética después de Auschwitz y, en consecuencia, habla en el *lenguaje del sufrimiento*. Y considera que también la obra de arte ha de expresarse en ese lenguaje de la aflicción y ser *autoconsciente* y *reflexiva*, para mostrar las huellas de la barbarie de su tiempo. También ha de mostrar *cicatrices*, que considera como los lugares donde fracasaron obras anteriores, ya sea en su forma como en su contenido y expresarse a través de lo *fragmentario*, lo *quebradizo* y lo *disperso*. Todas estas maneras de proceder constituirían la disonancia en toda obra *moderna* de creación o de reflexión.

¿Está presente la disonancia en la obra de Zavala? Sí, en lo referente a la autoconsciencia reflexiva sobre su propia producción y las cicatrices en que otras obras mostraron sus errores. También en lo fragmentario del discurso y en la anarquía y promiscuidad de los géneros, de los que se habló. En la síntesis no violenta de lo disperso y del carnaval de voces se conservan los antagonismos y violencias de la cosa misma: la escritura y la vida. Sin embargo, no cumpliría con el requisito fundamental de la disonancia adorniana, el lenguaje del sufrimiento, puesto que el *otro* zavaliano es un *sujeto colectivo*, un tercero que actúa como emancipador frente a la barbarie del mundo. En él encuentra el espacio necesario para la utopía. Esta autora moderna está comprometida con la tarea de *civilizar* y *restaurar la dimensión ética y estética en el mundo*. Lo repite como un mantra en todos sus libros y esta tarea descomunal, casi podríamos decir titánica en su mera enunciación, la está llevando a término con la publicación de sus más de setenta libros de ensayo, poesía, narración, amén de sus artículos y conferencias incontables, que una simple ojeada a su *curriculum* puede confirmar.

Puesta al desnudo de las estrategias de creación y ruptura con la preceptiva literaria

Para justificar este título, seguiremos ahondando en la relectura -¿compleja, placentera?- de la escritura de Zavala para descubrir otros *modus operandi*. Y se me revela, en primer lugar, la *autorreflexión* acerca de las estrategias estéticas (narrativas, estructurales, teóricas) en torno a la elaboración del propio texto, y además la *explicitación* reiterada de dichas estrategias para conducir a buen puerto el objetivo deseado. Y ambas las pone de manifiesto en todos sus libros

Comenzaré con el ejemplo de la pintura, para pasar después al terreno literario. Cuando el arte era considerado como *mímesis* (Aristóteles), pura copia de la realidad, los artistas se esforzaban por ocultar las estrategias para lograrla, así la pincelada no se notaba, se usaban veladuras. Sin embargo, a partir de las Vanguardias de principios del

⁵ Algunas de estas ideas las he trabajado previamente en “Disonancia y utopía en *El sueño del amor de Iris Zavala*”.

siglo XX, las cuales son la primera revolución moderna contra el clasicismo, el artista deja al descubierto y muestra la pincelada, o la rascadura sobre el lienzo, o la mancha de la que va emergiendo la figura. Esta puesta al desnudo del proceso de creación es una de las señales de su modernidad. En cuanto a la reflexión de los artistas sobre su obra, basta pensar en los *Manifiestos dadaístas, surrealistas o futuristas*, en los que se da una elaboración teórica de sus procesos creativos, que después generalizan normativamente en formas y conceptos, aunque tal normativa suponga, en muchos casos, la supresión de toda norma.

Recurriré a Cervantes como paradigma literario “moderno” *avant la lettre*, puesto que fue, como sabemos, un genial adelantado a su época en múltiples aspectos. El que me interesa ahora es que, si se lee con cuidado el *Quijote*, se puede apreciar que va dando pistas, poniendo al descubierto las estrategias estéticas que usa. Por ejemplo, en lo relativo a la *trama*, de la que dice que ha de ser como *hilo de lino*. Habla el narrador externo u omnisciente de la época que le ha tocado vivir, de la cual dice que estaba:

[...] necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia (la de Don Quijote y Sancho)⁶, sino de los cuentos y episodios de ella, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia; la cual prosiguiendo su *rastrillado, torcido y haspado hilo* (I: 274)⁷

Siguiendo esta norma, que él mismo crea, va intercalando, especialmente en la primera parte de la obra, una serie de relatos, pertenecientes a géneros literarios diversos, como novela ejemplar, sentimental o pastoril, por citar sólo algunos de una larga serie. Podemos pensar, atendiendo a la productiva metáfora cervantina, y añadiendo otra de mi cuenta, que cada una de estas historias intercaladas son *hilos de lino* que entrelazados constituyen la *maroma* del texto del *Quijote*.

Para comprender el alcance que merece este concepto de *trama* o argumento cervantino se hace necesario ir a la *Poética* de Aristóteles, en el que aparece por vez primera. Cervantes romperá con el paradigma de la trama tradicional, e Iris Zavala también lo hace, pero su ruptura será “absolutamente moderna”. Las maromas cervantinas se complican en los textos zavalianos formando rompecabezas de enunciados, fragmentos de otros discursos; parecen haberse construido con retazos de otros textos. Estas características pertenecerían a la categoría adorniana de la *disonancia*, que posee el aura de lo inacabado y que tiñe la sensibilidad moderna.

La *Poética* puede ser considerada como texto fundacional de lo que luego la tradición constituyó en normas de la llamada *preceptiva literaria*. El *mythos-trama* aristotélico era un concepto fructífero y flexible, (caps.6: 18-19) pero sus continuadores malversaron esta herencia. Aristóteles decía que el *mythos* o argumento es “el entramado de las cosas sucedidas” (cap. 6: 1450 a). Estos sucesos debían describir el desarrollo de los acontecimientos en una *trama lineal*, constituida por *planteamiento-*

⁶ El paréntesis aclaratorio es mío.

⁷ Los términos que he resaltado en cursiva se refieren a las fases principales de la elaboración del *hilo de lino* y se está refiriendo a la trama de la novela.

nudo-desenlace, que permitiría una fácil comprensión en la lectura (o la representación de las tragedias en la escena). ¿Qué consecuencias tuvo este primer escrito de teoría literaria? Sus reflexiones abarcan muchos aspectos, pero para nuestros intereses actuales sólo me ocuparé de la *trama*. La tradición malinterpretó a Aristóteles y lo transformó en el llamado *imperativo de la unidad*, y el teatro neoclásico lo radicalizó en el conocido dogma estético de las llamadas “tres unidades” -de acción, tiempo y lugar-. Tanto la secuencia lineal de la trama, como las tres unidades citadas se revelaron, con posterioridad, como forzados encorsetamientos para la libertad de creación, y planteó el problema teórico de que las reglas anquilosadas han de modificarse. La primera revolución contra la trama ya la vimos en Cervantes, y en el siglo XX Faulkner, considerado el padre de la novela moderna, hizo añicos estos presupuestos, y la novela latinoamericana, norteamericana y europea siguió sus pasos y recreó con delectación todas estas rupturas.

Volviendo a Cervantes, a la explicitación de sus estrategias narrativas, lo cierto es que hay que leer con atención, porque aparecen en lugares poco importantes, no en el inicio de un capítulo, o como conclusión, sino como diálogo casual entre algunos de los personajes. Con este digno antecedente, nos ocuparemos ya de I. Zavala (no en vano ella se proclama cervantina y ha escrito excelentes textos sobre su obra). También ella va dando pistas del *modus operandi* en sus textos y las pistas, en ocasiones, se convierten en claras indicaciones; pero, con frecuencia, también se divierte despistando aparentemente al lector, jugando a *velar y desvelar*; lo cual, según Heidegger, era la pasión fundamental de los griegos. Viene al caso *Edipo rey* y sus peripecias en la desesperada búsqueda de su destino y su identidad, que va encontrando indicios y negándolos; pero que al final, cuando cae el velo y descubre la verdad, no puede soportarla y se arranca los ojos. El juego de Iris Zavala de *velar y desvelar* no es trágico, como para los griegos, sino irónico y “absolutamente moderno”. Oigamos las palabras de la protagonista de su libro *El sueño del amor*:

No me pidas, Amparo, que aclare la *trama*, porque el tiempo de la *revelación* ya pasó. No sé cómo crees en urdir historias, si las quieres *lineales*, claras, transparentes. Yo, en cambio, siento placer en eludir, oscurecer, cambiar las reglas del juego, intervenir sólo para *dar pistas y borrarlas*. (57)

Las consecuencias que extraeremos de este breve texto son varias y he resaltado en cursiva las que he creído de interés (a sabiendas de que toda interpretación es parcial e interesada). *Trama* está usada aquí como argumento y el término *revelación*, cuyo significado etimológico es “quitar el velo”, puede tener una acepción religiosa, en el sentido de que Dios comunica a los humanos cosas que no podrían conocer sin su intervención. Pero si el tiempo de la revelación es cosa del pasado, (como continúa el texto) ¿por qué en seguida le dice a su interlocutora Amparo que cuando interviene – *revela*- lo hace para *dar pistas y borrarlas*? Por puro juego, por cambiar las reglas del juego de la revelación, ahora tomada en un sentido desacralizado, moderno.

La segunda consecuencia que deduzco del texto citado, *El sueño del amor*, es la no *linealidad*, es decir, la ruptura con la trama de la preceptiva tradicional: planteamiento-nudo-desenlace, expuesta por Aristóteles en su *Poética*. En las novelas

que conozco de la autora, efectivamente se rompe con este canon. Por ejemplo, en *Nocturna, mas no funesta* (1987), trasunto novelado de la extraordinaria poeta Sor Juana Inés de la Cruz, monja mexicana del siglo XVII, la trama de la novela está estructurada a través del cruce de cartas de una serie de personajes, ficticios y reales, algunos de ellos de épocas diferentes a los de la protagonista, lo cual implica saltos diacrónicos. ¿Es gratuita esta compleja estructura no lineal, sino poliédrica y alterada en el tiempo? Creo que no, ya que estas plurales voces intentan aportar una visión compleja de la monja encausada, a la vez que procura reproducir la atmósfera conspiratoria contra una mujer, cuyo único delito es ser sabia y erigirse en sujeto del discurso. La visión feminista que aparece, no sólo en esta novela, sino en todos los escritos de Zavala, consiste en poner de manifiesto el poder de transgresión que lleva de suyo toda actividad intelectual, y el coraje añadido que supone el hecho de que quien piensa y transgrede sea una mujer.

***Percanta que me amuraste*⁸: el estilo como caja de resonancia del contenido**

Si volvemos a plantearnos la cuestión un tanto manida hoy de los géneros literarios, *Percanta que me amuraste* (2007) ¿pertenece al género novela? No en sentido literal, ya que entretejidos en la narración encontramos reflexiones filosóficas, versos, o fragmentos de letras de tango y de bolero. *Percanta* no pertenece a ninguno de estos géneros, pero participa por hibridación de todos. El resultado no es un nuevo género, sino una novedad textual, que era una de las aspiraciones de los modernistas.

¿Cuál es el modo de proceder de la obra que tratamos de interpretar? Hay una narración de una serie de *vivencias* amorosas, que constituyen el argumento: una historia de amor entre mujeres, desde su inicio fulgurante, hasta su aniquilación final. Pero después de la experiencia viene la reflexión, la *teoría*, que permite tomar distancias frente a lo vivido y fantaseado. La voz narradora ejerce entonces de filósofa y arropada por sus maestros, que aparecen con profusión en este escrito (Platón, Empédocles, Lacan, Bajtin, Unamuno, Freud, Nietzsche, Spinoza y otros) hace una reflexión avisada y plena de sospechas. Así pues, se intercalan textos filosóficos, que pueden ser citas o interpretaciones de los pensamientos respectivos. También se interpolan versos de sus poetas predilectos (Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ramón Jiménez, Machado, Juan de la Cruz, Goethe, Rimbaud, Baudelaire y otros que no identifico) y letras de canciones populares.

Pero hay una diferencia importante entre los usos que Zavala hace de los versos y de la reflexión filosófica. Ya dije de esta última que le sirve para tomar *distancia post festum*, para intentar analizar y comprender el marasmo amoroso experimentado. Sin embargo, la poesía no le permite distanciarse, sino que le provoca un proceso de *inmersión*: los poemas alientan sus vivencias, se entremezclan con ellas. Varios ejemplos servirán para ilustrar lo dicho. La protagonista, que es, a su vez, la voz narradora en primera persona, está rememorando su primera noche de amor. Aparecen entonces los versos de Juan de la Cruz:

⁸ Es el primer verso, en lunfardo, del tango “Mi noche triste (Lita)” (música de Miguel Castriota y letra de Pascual Contursi). Significa algo así como “mujer que me abandonaste” porque el tango continúa “en lo mejor de la vida/ dejándome el alma herida...”

¡Oh noche que me guiaste!,
 ¡oh noche amable más que la alborada!
 ¡oh noche que juntaste
 amado con amada.
 Amada en el amado transformada! (35)

Cuando ya ha transcurrido el tiempo luminoso del encuentro y comienzan a aparecer los primeros fantasmas, se reconoce en Sor Juana:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
 imagen del hechizo que más quiero,
 bella ilusión por quien alegre muero,
 dulce ficción por quien penosa vivo. (104)

¿Cuál es el *estilo* de esta obra?, dicho en otras palabras: ¿cómo opera la hibridación que la transforma en una novedad textual? Podríamos nombrar su estilo con un término portorriqueño: *burundanga*, que es una especie de cóctel o mezclanza. Pero este término, que se ha usado en otras ocasiones para hablar de Zavala (y que yo misma he usado para hablar de su obra), quiero matizarlo ahora. El ensamblaje mestizo de los géneros no es una mezcla azarosa, sino que pienso que está hecha con una intencionalidad explícita, que sería la de reproducir el *contenido*: la *obsesión amorosa*.

Decía Freud que el amor es una “neurosis obsesiva” y como tal, el discurso amoroso vuelve una y otra vez sobre el objeto. *Dis- curso* es, originalmente, la acción de pasar, de correr de acá para allá, “trayectorias”, “andanzas”, “círculos”. Y, en efecto, el discurso de la protagonista enamorada consiste en un camino de “intrigas” contra o a favor de sí misma y de la otra, traducido en arrebatos de lenguaje, que sobrevienen al albur de circunstancias aleatorias. Hablar del amor le exige sumergirse en los deliquios, amargas, actitudes y modos de enfrentarse al mundo, más las reflexiones y los versos por todo ello generados en el pensamiento de Occidente: *vivencias transmutadas en palabras*.

Con lo dicho con anterioridad, creo que podemos intentar justificar el título de esta parte del presente escrito: “el estilo (*burundanga*), como caja de resonancia del contenido (*obsesión amorosa*)”. La unión de estilo y contenido produce un texto y así lo formula la protagonista de *Percanta*: “Nuestros cuerpos eran una gran orquesta invisible con notas vertiginosas en el abismo del placer; uno y otro cuerpo se convertía en el prodigio de la letra; en el texto”. (17)

El tiempo como futuro anterior

De nuevo, traeremos a colación la *Poética* del filósofo griego, que fue el primero en considerar que el elemento más importante de una narración es la *trama* y propone que el tiempo ha de ser lineal y que las buenas historias han de tener un planteamiento, un nudo y un desenlace, para que el *ritmo* de esta estructura produzca placer, ya que imita el ritmo de la vida.

Sin embargo, en *Percanta* no se sigue este rasgo de la preceptiva aristotélica, ya que no hay linealidad, sino *circularidad*. El tratamiento del tiempo de la narración es otra de las peculiaridades del estilo de Zavala, y que ahora intentaremos ponerlo en relación con el contenido. El tiempo de la trama es circular, eterno retorno de lo mismo (Nietzsche), que le hace dar vueltas en torno a su obsesión amorosa. Suele ser habitual que la narración sea posterior al acontecimiento final de la trama y que el narrador, que adopta la posición de una mirada omnisciente, contemple el recorrido desde este momento final, pero el lector no lo conoce, puesto que el argumento aparece secuenciado en el tiempo. En *Percanta* tampoco se sigue este criterio normativo, sino que aunque se sabe desde el primer momento que la historia de amor tendrá un final, las peripecias de la trama van dando saltos de atrás hacia delante, del pasado hacia el futuro, desde el presente hacia el pasado o hacia el futuro. Podría hablarse de una *escritura retroactiva* en la cual no hay linealidad, ni progreso, sino lo que podríamos denominar *futuro anterior*, ya que los lectores/as conocemos los acontecimientos posteriores con antelación a su realización.

5. El argumento y el lector (claves para una lectura)

La trama (o argumento) es el material que se presenta a la lectora (o lector), a través de un discurso (o texto). Lo que el lector encuentra ante sí es el texto, y la trama es lo que ha de *inferir*, ha de construirla en el transcurso de la lectura. El lector, por tanto, es el que ha de darle sentido al texto en la identificación del argumento. La indagación sobre el *argumento* de esta obra no es tarea sencilla, aunque esta novela lo tiene, no en los casos de otras narraciones, en que resulta imposible buscar un argumento. En este texto se impone la necesidad de buscar, leer con parsimonia, sin precipitación. Por fin encuentro indicios en la página 33. Alicia, la protagonista de la obra, que es la voz narradora en primera persona, es una joven arqueóloga que estudia la cultura de las Antillas. Conoce a Alex(andra) en las escaleras de la Universidad de México: “la vi, fue como un relámpago, el resplandor de su mirada venía con ella” (33). Ésta es una joven intelectual de 27 años, que ha ido al D. F. a reunirse con unos colegas editores. ¡Amor a primera vista con tintes de eternidad!: “Lo comprendí todo aquella mañana en que la vi bajar, y ella me miraba con ojos de futuro”. (35) Las pesquisas sobre el argumento han de continuar “a saltos”, unas páginas adelante, aunque luego hay que volver atrás, porque ya sabemos de la interpolación de pensamientos filosóficos y poemas. Entre las dos mujeres surge una historia, que en sus comienzos es vivida como un amor-pasión: “tu mirada comprometía mi mirada, la manera en que me miraba a mí misma transida de pasión por mi propio deseo” (17), como aquella otra historia arquetípica de amor-pasión, la de Tristán e Isolda en la que el juego de miradas: “unos ojos que miran otros ojos que te miran” (Trías, *Tratado de la pasión* 56) compromete radicalmente hasta la muerte a los sujetos pasionales. Pero pasado un tiempo comprueba (¿con melancolía *post festum*?) que: “Es la locura del amor, el sueño de hacer de dos, uno solo; así anda siempre en un callejón sin salida con la versión despechada, pues la unión con la que sueñan los amantes es imposible”. (41) El amor se gastó y los cuerpos de las amantes, que antes ardieron, cuando faltaba, hizo que la carne se fuera volviendo triste y también la mirada.

El itinerario del amor narrado, cantado en poemas y también cavilado es como sigue: fascinación en la visión primera; juego de seducción recíproca; deseo de fusión y

posesión mutua; disolución de los límites debido a la propia naturaleza del deseo, lo cual hace nacer en las almas enamoradas la primera sospecha, en la que se reconocen signos incipientes de odio, odio que inexorablemente aparece siempre mezclado con el amor, “línea frágil, acuática, que divide el amor del odio” (142). Las últimas fases del itinerario amoroso, que preparan la separación de las amantes, son como una travesía del desierto en la que sólo se da mutismo y silencio. Viene después el tiempo del duelo por el amor perdido.

Otras voces secundarios circulan por las páginas de la narración: Ceci y Fredy, amigos del alma y confidentes de Alicia, que representan el mundo de los intelectuales neoyorquinos. Y Api, un personaje creado en su segunda novela, *Nocturna, más no funesta*, y que se le cuela en todos sus escritos posteriores. En este caso juega un rol que se podría asimilar a la autoconciencia y al sentido común. En todos los escritos de Zavala se reconoce lo que vengo tratando de nombrar como su *estilo propio y singular*: un tratamiento similar del tiempo, de la trama, de la polifonía de voces y del ensamblaje mestizo de los géneros. Y de manera privilegiada todas sus palabras están regidas por una *intuición poética* que predice la verdad alegórica que encauza la experiencia humana. El ritual narrativo-poético-filosófico de su escritura ofrece una mirada amorosa de largo alcance, que no maltrata al mundo, sino que se nutre de la energía de los vencidos en una tentativa *de civilizar, aunar en su proyecto ética y estética*.

Referencias

- Adorno, Th. W.. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Aguilar, 1982.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Alfaguara, 2004.
- Manzano, Julia. “Epílogo” en Iris Zavala, *Kiliagonía, Speciosa Miracula*. Santa Cruz de Tenerife: La Página, 2007.
- . “Disonancia y utopía en *El sueño del amor de Iris Zavala*”, La Página (nº 39) Santa Cruz de Tenerife, Ed. La Página, 2000.
- . “Poética del mestizaje: hibridación de prosa y poesía”, en *la Huella liberada*, Libro-Homenaje a Iris M. Zavala. Junta de Andalucía: ArCIBel, 2008. 145-150.
- Sófocles. *Edip rei*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1959.
- Trías, Eugenio. *Tratado de la pasión*. Madrid: Taurus, 1979.
- Valéry, Paul. “Poesía y pensamiento abstracto”, en *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990. 90-94.
- VV.AA. *Anthropos* 145 (1997).
- Zavala, Iris. *Kiliagonía*. D. F. México: Premia, 1980.
- . *Nocturna, más no funesta*. San Juan: Instituto de cultura puertorriqueña, 1987.
- . “Introducción. Darío y el ensayo”, en *Ruben Darío. El modernismo*. Iris Zavala ed. Madrid: Alianza, 1989.
- . *El libro de Apolonia o de las islas*. San Juan: Instituto de cultura puertorriqueña, 1990.
- . “Autopercepción intelectual de un proceso histórico”, *Anthropos* 145. 13-21
- . *El sueño del amor*. Barcelona: Montesinos, 1998.
- . *El rapto de América y el síntoma de la modernidad*. Barcelona: Montesinos, 2001.
- . *Kiliagonía, Speciosa Miracula*. Santa Cruz de Tenerife: La Página, 2007.

- . *Percanta que me amuraste*. Barcelona: Montesinos, 2007.
---. *Dora*. Barcelona: Montesinos, 2009.

**From the Dark Shores of Puerto Rico:
Yolanda Arroyo Pizarro's Portrayal of the Society's Margins in *Los documentados***

Emmanuel Harris II

Abstract

This paper considers the political and social content of Arroyo Pizarro's fiction by analyzing how race, class, gender and history become intertwined in *Los documentados*, an epistolary novel that takes place in a Puerto Rican coastal town and is told from the perspective of a deaf nine-year-old girl. She testifies, legitimizes, and transcribes the events of the undocumented immigrants in their desperate attempts to reach the island of Puerto Rico.

The night along the Puerto Rican coast occupies center stage from the beginning of Yolanda Arroyo Pizarro's novel *Los documentados* (2006). The only sound that the reader may perceive belongs to the rhythmic undulations of the waves cascading on the beach. Yet upon closer observation, we witness as silent, dark figures emerge from the waters in a search for respite, hope and opportunity. Arroyo Pizarro, a Puerto Rican writer of African ancestry residing on the island, presents a profound, compassionate narrative wrought with all the emotional complexities of the human experience of those who find themselves at the margins of society. An analysis of her text reveals the author's subversive inversion of the traditional perspective of many realities facing blacks, Dominicans, immigrants and low-income women in the island today.

The cover of the 2010 second edition of the novel shows a close-up photo of a black person's two bare feet standing solemnly on equally barren earth. Also visible are the ends of the rudimentary vestments partially covering the individual's legs. The picture of the brown-skinned feet resting on the brown land would easily lead one to believe that the story that follows centers around people of African descent. While the narrative underscores the plight of blacks and immigrants in Puerto Rico, a reading of the novel should not be limited to an Afrocentric interpretation. The cross-cultural connections, the humanity and the celebration of the natural environment all contribute to a noteworthy undertaking of considerable depth and breath. The story is a contemporary Caribbean one that underscores the incongruencies and peculiarities of Puerto Rico as it highlights the plight of marginalized peoples.

The Boriquen writer, José Luis González argues in *Puerto Rico: The Four Storeyed Country and Other Essays* that of the island's Native American, African, and European roots the African cultural elements provide the core of Puerto Rican identity. González defines the country as being composed of four different tiers or stories, which in many instances correspond to racial divisions. He argues that because blacks and mulattoes were forcibly cut off from Africa as a result of slavery and because they tended not to feel any particular loyalty to the European nations, African-ancestored peoples were the first to accept Puerto Rico as their home (39). Throughout the first three centuries of the country's post-Columbian history, he argues, popular culture was essentially Afro-Antillean in character, which consequently made the island similar to other Caribbean nations (11).

Scholars argue that Luis Rafael Sánchez helped initiate what many viewed as a new literary generation with the collection *En cuerpo de camisa* (1966), in which he

emphasizes the presence and realities of black people in Puerto Rican. Among other renowned writers who recognize and reiterate African cultural contributions in the nation include González, Carmen Colón Pellot, Ana Lydia Vega and Mayra Santos-Febres. Santos-Febres, a contemporary author, has received international acclaim for her numerous literary and scholarly works. Her writings often give preference to marginalized voices such as those of women, gays, and people of African descent.

Yolanda Arroyo Pizarro is a young, prolific writer who has been published worldwide and translated into English, French, Italian and German. Her novel *Los documentados* was awarded the Pen Prize in 2006. She also has various collections of short stories such as *Orgami de letras* (2011), *Ojos de luna* (2007) and *Las negras* (2011) and poems such as *Saeta* (2011), in addition to appearing in numerous noteworthy journals. She has been recognized throughout the world for her literary talent and is also fervently active in the writing and artistic community in the island. Her deeply personal works unabashedly enlighten the plight of the oppressed and oftentimes display sensual and sexualized themes and events.

Los documentados is an epistolary novel that takes place in a Puerto Rican coastal town and is told from the perspective of the nine-year-old, deaf, girl named Kapuc. Their mother raises her alone along with her older brother because the father abandoned them years before the story's beginning. Daily, Kapuc's family struggles to try to understand her emotional and psychological challenges, needs and desires as well as her inability to hear. Nearly each night the young girl goes down to the beach and climbs her favorite tree in the mangrove, which she has affectionately named Humberto and journalizes the world that surrounds her. Among the items that she witnesses along with the stars, the moon, the fauna, the flora and the sea are the repeated nocturnal arrivals of undocumented immigrants. The two worlds intersect as some of her mother's acquaintances become involved with human trafficking and Kapuc herself eventually befriends a boy who consequently attempts to start a new life in the town in which she lives. Her mother's economic struggles put her in close proximity of the immigrants and the oppressed that she has meticulously observed since their unannounced arrival to the island. The novel develops at least three different story lines in which the protagonists unflinchingly attempt to find peace while living in a socio-political system that puts them at a marked disadvantage. Kapuc's journal – interrupted intermittently by a third person omniscient narrator near the text's conclusion – literally and metaphorically documents individuals that society has overlooked, forgotten or persecuted. An understanding of African cultural contributions provides valuable insight into many of the subtle underpinnings of the story's nuances and black people in Puerto Rico. Until the mid-portion of the nineteenth century, Puerto Rico was sparsely populated. Disease and warfare decimated the indigenous peoples, reducing the native inhabitants to around 5000 individuals, down from 500,000 during the Spanish occupation in 1508 (Quintero Rivera 102). By the mid-eighteenth century, explorers had exhausted what little mineral wealth the island formerly possessed, thus reducing the drawing power for potential settlers. Puerto Rico's geographic location served the Spanish fleet as a military outpost and stopover between Spain and its colonies in America, which accounted for a small number of the island's inhabitants.

In contrast to many other Caribbean islands, vast plantation agriculture requiring an expansive labor force never occurred in Puerto Rico on any large scale. In fact, the number of slaves never exceeded 14% of the overall population, though when coupled with the free blacks, this group accounted for a significant portion of the inhabitants

through the early nineteenth century (Knight, *African Dimension* 100). Slaves and free persons of color, consequently, constituted the majority of the scarce population. Angel Quintero Rivera points out that during the late eighteenth and early nineteenth centuries, agricultural production was in a developing process (by 1830 only 5.8% of the land was under cultivation) and the population was evenly distributed across the island (103). Scholars such as José Luis González and Gerald Guinness argue that the *Real Cédula de Gracias* of 1815 served to augment the island's European-ancestored population, encouraging immigration of white foreigners (Guinness ix, González 12).¹ Guinness states that “[t]he Spanish authorities had witnessed the success of the recent black uprisings in Haiti and feared their repetition in Puerto Rico” (ix). The new immigrants became landowners and helped fortify a then emerging system of seigniorial haciendas.

The hacienda system -- though initially resembling a feudal regime where an elite group controlled the land and people -- developed into a capitalist economy in the latter part of the nineteenth century and especially after the U.S. takeover. Subsistence cultivation became production designed to maximize profit through commerce. The hacienda system engendered a code of ethics and values that placed the landowners in the most privileged position. Quintero Rivera states the following:

Exploitation (expropriation of surplus) was necessary to satisfy the need of consumption of [the owner's] power and prestige. But just as important for his position -- for his way of life -- was the way that he should be respected, admired and even loved by the hacienda laborers, and the small producers with whom he shared his life. (108)

Though slavery was abolished in 1873, the landowners or *hacendados* managed to keep their work force tied to the land by means of a voucher or credit system. With the U.S. takeover of 1898 came an intense socialization campaign:

U.S. leaders . . . sought to replace Spanish institutions. They had a clear agenda of 'Americanization' of the island, a requisite, in their view, for the eventual self-rule and integration into the United States of a population that they perceived as politically immature and unequipped for self-government. (Morris 24)

This agenda sought to transform the island's population by way of fostering American customs, traditions and values amongst the people, and the U.S. leaders hoped this socialization would eventually lead to annexation.² Part of the process involved pressure to accept English as the official language and to reform schools similar to the American educational system. In 1917 the U.S. Congress passed the Jones Act which increased self-government and granted U.S. citizenship to Puerto Ricans; the islanders overwhelmingly supported the measure. Dispute over the official language persisted (and continues to the present day) as leaders often coupled it with the debate over

¹ The *Real Cédula de Gracias* was authorized by Ferdinand VII of Spain to bolster the colony's population. It granted land to Catholics of all nations who chose to live there. The island attracted immigrants from all of Eastern Europe and the Americas.

² Although this agenda was never fully realized, it had profound effects on Puerto Rican culture, as outlined later in this essay.

statehood versus autonomy. While Puerto Ricans were gradually Americanized, U.S. businesses sought to exploit the island's resources.

The principal resources were land and manpower, which the United States hoped to devote to sugar production. The U.S. explicitly set out to establish lands like Puerto Rico as the primary providers of sugar to offset its profound dependence on imports. Quintero Rivera estimates that the mainland, prior to acquiring the islands as a result of the Spanish American war, imported over 80 percent of the sugar it used (114). He states that it was not by coincidence that, "territories acquired directly or indirectly -- i.e. Hawaii, Puerto Rico, the Philippines and Cuba -- contributed to 76 percent of the sugar consumed in the United States" (114). He adds that the most dominant sugar mills were established by American companies in the decade after the occupation. The U.S. - Puerto Rico relationship, based on a dynamic of imports and exports, became a form of commercial imperialism:

The development of that commerce was such that four decades [after the takeover], during the climax of sugar mono-production, Puerto Rico was the greatest per capita purchaser of U.S. goods. With a population of two million, Puerto Rico was then the U.S.'s second largest customer in Latin America and the ninth largest in the world. (116)

Single crop production existed until the Depression years when unemployment devastated the island's labor force. Adalberto López estimates that around 36 percent of the employable persons were jobless (485). Industry, through Operation Bootstrap, would later occupy a more central role as the island became a supplier to the mainland during the world wars and after.³

These changes from a poly-production society to a mono-production society, and then to a society based primarily on industry, consequently altered the social order. American companies bought out many of the Puerto Rican landowners who came to form a new bourgeois class serving as an intermediary between U.S. businessmen and the populace. The Puerto Rican established classes had initially welcomed the U.S. invasion as they envisioned the political and economic potential of such an alliance. However, as José Luis González states, the propertied class became frustrated:

The subsequent disenchantment only occurred when the new imperial master made it clear that the invasion did not necessarily imply annexation, or the participation of the propertied class in the sumptuous banquet of the expanding American capitalist economy, but instead their colonial subordination to that economy. (19)

³ Operation Bootstrap, as it was commonly known, was a plan developed by the Puerto Rican government to attract U.S. investment for the purpose of increasing the island's industrial production. Helen Icken Safa states it was "designed to transform the island from a stagnant rural economy, dependent largely on the export of sugarcane to American markets, to an industrialized society with higher standards of living through more employment; higher wages, better health, housing, and education; and other social welfare measures" (71).

This disenchantment gave rise to a barrage of nationalistic discourse and mythmaking that purported to celebrate pre-1898 Puerto Rico. González continues in his address on the changes of Puerto Rican society:

When . . . it became clear that the new economic order . . . meant the ruin of the island's propertied class and the beginning of the independent participation of the working-class in the political life of the country, the 'patriotic' rhetoric of the property owners reached such heights of demagoguery that not even the liberal professionals hesitated to ridicule and condemn it. (19-20)

The effects on the working class were less dramatic than those on the former landowners. Although their social class never changed, laborers saw improved working conditions and stabilized wages. González states that the working class viewed the U.S. takeover as an opportunity “for an all-out *settling of scores* with the property-owning class on all fronts” (21). The takeover helped empower the pueblo making it a more unified mass of wage earners, while debilitating its former oppressors (yet establishing new, American oppressors). This lower strata -- to which most people of African descent belonged -- serves as a subject in much of Yolanda Arroyo Pizarro's fiction and warrants further attention especially in terms of the racial issues relevant to this study.

Quintero Rivera stresses that the plantation system, augmented and solidified by the United States, fostered homogeneity among the working class. Blacks, mulattoes and poor white Puerto Ricans shared a range of experiences, including ostracism and racial intermarriage. Sidney Mintz argues:

At the very pinnacle of slave-manned industrial production, in the mid-nineteenth century, repressive labor laws served to bind free white and colored workers to the soil alongside the slaves, thereby creating a social situation which is almost unique in the history of the Caribbean. (410)

He adds further on that “from the start of insular history under the Spaniards, it would be impossible, strictly speaking to consider 'Negro-white relations' as if there were no large intermixed grouping” (410). Arroyo Pizarro's stories bring to the forefront prejudice against immigrants and racial biases prevalent in Puerto Rico, which in turn, provides vast material to analyze regarding the racial categorizations characters and the narrators assign. Miscegenation complicates the assessment of racial categorization -- a phenomenon that assumed greater importance with the American takeover.

A more delineated ideology of racial classification formed part of the cultural baggage accompanying the American takeover, which in turn intensified racism. Franklin Knight stresses that prior to the U.S. arrival, social class served as more of a basis for discrimination than skin color. Strict, unwritten rules existed based on class governed courtship and social opportunities. But with the growing American influence in the 1920s, an institutionalized system of discrimination emerged, drawn along racial lines. The Puerto Rican bourgeoisie and the other established classes began to accept this structural racism as part of the American cultural package. Accordingly, it should be emphasized that Puerto Ricans adapted racist attitudes against other Puerto Ricans

and their race bias had an influence that outstripped the American racism. The U.S. invasion grafted a more systemized racial bias onto the existent prejudices. A clear-cut example of transcultural imposition of racial beliefs occurred during World War I when the U.S. armed forces had great difficulty segregating Puerto Ricans in the Army.

The racial composition of the island does not correspond to mere black/white divisions according to ethnic heritage or skin color. Thomas Mathews quotes one observer who, soon after the American occupation, noted the following:

If all the mulattoes, quadroons, octoroons, quinteros and other mestizos were included with the blacks instead of the whites, the proportions would be changed and the blacks would have a handsome majority upon the island. (316)

Gerald Guinness echoes these sentiments in stating that the majority of the Puerto Rican people today are what he terms "black" and "mestizo" (vii). Mintz perhaps best summarizes the issue of racial classification on the island stating that to do so by American standards of black and white is nearly impossible -- though there are a number of individuals who visibly fall into these categories. He adds that a person attempting such designations

soon discovers large blocs [sic] of individuals who appear to be marginal between 'mixed' and 'white' and between 'mixed' and 'Negro.' In short, the classification system soon collapses of its own weight. (410)

While race proves difficult to assess demographically, racial identity in Puerto Rico, like in many Latin American countries, is often defined by class standing. Often Puerto Ricans use words like "black" (*negro*) or "mulatto" to describe persons of lower social standing and not fundamentally to indicate ethnic heritage. Mathews, in fact, states, "the racial classification of the people of Latin American countries, and of course, Puerto Rico, can change as they move up the social ladder" (317). Raymond Scheele argues that anyone fully accepted into the bourgeois class is considered "non-Negro" regardless or despite his or her physical appearance -- darker persons are said to have indigenous blood (425).⁴ Scheele contrasts socially *accepted* people of African ancestry with those who despite wealth remain marginalized:

A person who has marked Negro physical characteristics and is therefore described as a Negro may have high income, great political power, and advanced education, yet on racial grounds may be excluded from the inner circles of intimate family life, Greek letter sorority or fraternity membership, and the more select social clubs. (424)

⁴ Mathews sarcastically remarks "there are perhaps more 'Indians' on the island of Puerto Rico now than there were at the time of Columbus" (317).

Social acceptance reflects salient issues of class stratification as a consequence of Puerto Rican economic and social history. Racial classifications that take into account skin color and physical appearance become tangible markers to designate differences and can change according to the perspective of the speaker.

We must bear in mind that the island's social structure does not allocate acceptance, and consequently personal liberty, equally within any particular economic or social group. In Arroyo Pizarro's writing she brings to the surface themes that women of all colors and classes confront and, therefore, women's situations need to be understood to appreciate better the textual inferences.

Women in Puerto Rico existed under the subordination of a patriarchal system similar to women in other Latin American countries. A mentality of *Marianismo* characterized the country in that the preeminent role for women consisted in following the ideal of the Virgin Mary: "long-suffering but never complaining, sheltered and protected from evil world influences" (Icken Safa 70). Edna Acosta-Belén states that women were expected to be obedient daughters, faithful wives and devoted mothers (274). One of the champions for the Puerto Rican women's movement during the first decades of the century was Luisa Capetillo. Isabel Pico Vidal states that Capetillo "condemned religious fanaticism, the double standard, women's slavery in marriage, and economic exploitation in the factory," and she was one of the first women in Puerto Rico to wear slacks in public (209). With the advent of American rule, feminist consciousness increased as more women became educated and worked beside men outside of the home.

The U.S. government set out to augment the educational system as only eight percent of the school age children were enrolled under Spanish rule, and consequently, the general population was illiterate (Morris 25). In 1903, authorities established the University of Puerto Rico, in which, by 1923, 74 percent of its graduates were women (Pico Vidal 210). However, opportunities for higher education presented themselves primarily to women from established and middle class families. Their social consciousness of the women's struggle differed from the working class women's ideals and, as a result, the objectives for gender equality became divided along class lines.

Women's suffrage became the objective of middle and upper class women. These were the same women who benefitted most from the then expanded opportunities in education and who formed the majority of all the women enrolled in schools. This education allowed them to acquire teaching and clerical positions.⁵ Women eventually gained the right to vote through a bill approved in 1929. As in other countries, suffrage was granted only to literate women, further alienating lower class women -- the majority of whom were still illiterate -- and increasing the political power of the established classes. In 1936, the government repealed the literacy requirement, but the ideological differences between the classes were steadfastly formed through daily concrete experiences.

Working class women acquired a particular viewpoint towards gender equality that resulted from increased employment opportunities outside the home. Women worked with men in tobacco and sugar production and later, during Operation Bootstrap, joined the industrial work force often receiving wages significantly lower

⁵ Pico Vidal states that teaching, clerical and later nursing work became "female occupations" dominated by upper and middle class women. By 1930, 74.5 percent of all teachers and 66 percent of all clerical workers were women (206).

than those of men (Icken Safa 72). Spurred by U.S. intervention, industrialization Americanized established ideologies, contradicting (or corrupting) the patriarchal values and institutions of the old Puerto Rican agrarian society (Acosta-Belén 279). Women joined trade unions and eventually organized women-only associations within these unions where they focused their efforts on improving salaries, hours and working conditions. Icken Safa argues that because working class women lacked many of the privileges of the elite class, their subordination both inside and outside the home was more “visible and onerous” (70). Some historians, like Icken Safa, view the division of interests along the lines of class as irreparable:

historical class split in the women's movement, both in the United States and in Puerto Rico, points to the virtual impossibility of building a women's movement across class lines. Historically, as well as in the present, the class interests of elite and working-class women are too diverse, and this cannot overcome a common sense of sexual subordination. (82)

The political and social criticism in Arroyo Pizarro's fiction may arguably be interpreted as presenting the commonalities between the classes in the feminist struggle. Race, class, gender, and history become intertwined in texts structured and developed through literary devices such as irony, and these works merit closer scrutiny. As Henry Louis Gates argues that “we must. . . analyze the ways in which writing relates to race, how attitudes toward racial differences generate and structure literary texts by us *and* about us” (15). Once we begin to identify and understand the racial underpinnings of a particular text, we can begin to comprehend the racial subtleties involved in the literary construction. Consequently, we may observe our societies with increased racial sensitivities.

The basis of what we observe as readers of *Los documentados* comes to us from the perspective of the nine-year old deaf girl, Kapuc. Along with the natural surroundings from her view high in her favorite tree in the mangrove Humberto – which she has named after her mother's immigrant boyfriend -- she witnesses a plethora of human clandestine activity as noted for commencement of the work's first chapter: “Intentan huir, como siempre. Así hacen todos los que desembarcan y se adentran en el manglar. Siguen una bitácora imaginaria, recorren un mapa inventado. Corren.” (9). Later she affirms her passion to capture in writing all that she encounters.

Escribo sobre los que se escapan con el mismo fervor que documento a los jueyes y a las aves que pueden navegar gracias al Sol y a las estrellas, astros que cambian de posición a medida que el tiempo pasa, y que sirven para esgrimir latitudes y marcar constelaciones. (13)

She writes about all those things that are interconnected – the plants, the animals, and the people – in the world that surrounds her.

Her vantage point from up in the tree where she is able to see and not necessarily be seen coupled with the activity of documenting her observations complete a fundamental function in the workings of the narrative. Michel Foucault describes a similar concept as panopticism in *Discipline & Punish* in which the watchtower is the

institutionalized apparatus used to monitor and subsequently control the inhabitants of an asylum or prison. The panopticism in Arroyo Pizarro's story is inverted in almost a Bakhtinain carnivalesque manner. In *Los documentados* the overseer in one sense lacks authority in that she is a prepubescent young girl who additionally is unable to hear. Nevertheless, she testifies, legitimizes, and transcribes – that is officially documents – the events of these undocumented immigrants in their desperate attempts to reach the island.

Throughout the novel we are given insight as to some of the casualties of the perilous undertakings to achieve a better life by means of newspaper articles that Kapuc reads. The articles speak of the statistical outcomes of some of the ill-fated travelers: “SE AHOGAN TRES ILEGALES EN CAMUY, leía el titular de el periódico EL VOCERO de “Puerto Rico la madrugada siguiente” (109). Another example is the following:

Noticiero de las cinco. Uno de cada diez dominicanos muere tratando de llegar Puerto Rico, decía la reportera. Una muestra de cámara de una playa en Cabo Rojo y la ampliación de la información. Uno de cada diez dominicanos que se embarca en travesías a Puerto Rico en busca de una vida mejor muere en su intento de alcanzar sus costas, según informes de la Organización Internacional para la Migraciones (OIM). (173)

However a greater sense of the living, breathing lives that have been upended comes from the pages of Kapuc's documentations,

Corren con desespero. Como si estuvieran desembarcando una carabela atiborrada de colonizadores. . . Como si el tiempo se les escurriera en la búsqueda de un terreno encantado en donde la equis ha de marcar el Tesoro, palean la arena con los pies en una caminata de zozobra. (9)

We are left to wonder about the ones who do not make it to land.

And yet and still for the others that arrive to Puerto Rico, their lives and livelihood are continually challenged not only by the official bureaucracy and legal ramifications, but also by the biased mentalities of those they might encounter. The situation of Kapuc's mother, Karen, and her boyfriend Humberto, who tries to pass as a Cuban, vividly illustrates some of the obstacles some of the immigrants encounter:

Karen le había preguntado el motive de aquel engaño, de tal infamia. Humberto le había explicado que había encontrado en la isla siempre más racismo y prejuicios en contra de sus hermanos dominicanos que en contra de los cubanos. ‘De dos males, el peor’, había mencionado él, esta vez, sin ningún falso acento cubano. Y como era un dominicano de piel blanca, se le había hecho sumamente fácil continuar con la farsa. (83)

The story continues later on with the following:

Si tan solo ella pudiera ser como Manena, si tan solo pudiera portar esa tolerancia racial para lograr alcanzar la felicidad al lado de un hombre tan bueno como Humberto. Pero no podía. Nunca podría aguantar los chistes y las reseñas difamatorias que se hacía a todas luces desmereciendo la inteligencia de esta raza, los comentarios malintencionados y racistas a los indocumentados que invadían el litoral en yola, el trato discriminatorio e intolerante que generalmente se ofrecía a los dominicanos. Aún si ella se decidiera a cambiar su punto de vista y a dars una oportunidad para ser feliz con Humberto, el resto de Puerto Rico no cambiaría nunca, y de seguro sería ella una desdichada para el resto de su vida. (83)

Race and racism come to the forefront as well as the call for human treatment of all people. Puerto Rico, which derives its name because of the fact that it was viewed as a rich port for the Spanish tradesmen, in the novel it is seen as a poor probability for achieving a new or better life for darker-shinned Caribbean immigrants.

The reconciliation between Karen and her Dominican boyfriend at the story's conclusion provides a possibility of hope for a better future. Kapuc has grown and no longer records in her journal the human traffic that flows below her favorite tree: "Al manglar poco lo visito. Con mi nuevo horario escolar se hace muy cuesta arriba. Sin embargo los fines de semana trato de siempre treparme, aunque ya no documento. Ya no puedo. Duele demasiado" (182). The painful realization that people are still dying for chance to arrive to Puerto Rico still exists. However, because of Yolanda Arroyo Pizarro's profoundly moving novel, the real life participants in this daunting quest for a better life will never be undocumented.

References

- Arroyo Pizarro, Yolanda. *Los documentados*. Boreales: Carolina (PR), 2007.
- Acosta-Belén, Edna. "Women in Twentieth Century Puerto Rico." *The Puerto Ricans: Their History, Culture, and Society*. Ed. Adalberto López. Cambridge: Schenkman Publishing, 1980.
- Barradas, Efraín, ed. *Apalabramiento: Diez cuentistaspuertorriqueños de hoy*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1983.
- Foucault, Michel. *Discipline & Punish: The Birth of the Prison* New York: Vintage Books, 1979.
- Gates, Henry Louis. "Writing 'Race' and the Difference It Makes." "Race", *Writing, and Difference*. Ed. Henry Louis Gates. Chicago: U of Chicago P, 1985. 1-20.
- González, José Luis. *Puerto Rico: The Four Storeyed Country and Other Essays*. Trans. Gerald Guinness. New York: Markus Wiener, 1993.
- Guinness, Gerald. Introduction. *Puerto Rico: The Four Storeyed Country and Other Essays*. New York: Markus Wiener, 1993.
- Knight, Franklin W. *The African Dimension in Latin American Studies*. Macmillan: New York, 1974.
- and Margaret E. Crahan. "The African Migration and the Origins of an Afro-American Society and Culture." *Africa and The Caribbean*. Ed. Margaret E. Crahan and Franklin Knight. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1979.

- López, Adalberto, ed. *The Puerto Ricans: Their History, Culture, and Society*. Cambridge: Schenkman Publishing, 1980.
- Mathews, Thomas G. "The Question of Color in Puerto Rico." *Slavery and Race Relations in Latin America*. Ed. Robert Brent Toplin. Westport: Greenwood, 1974. 299-324.
- Mintz, Sidney. "Cañamelar: The Subculture of a Rural Sugar Plantation Proletariat." *The People of Puerto Rico: A Study in Social Anthropology*. Ed. Julian Steward et al. Champaign: U of Illinois P, 1956.
- Morris, Nancy. *Puerto Rico: Culture, Politics, and Identity*. Westport, CT: Praeger, 1991.
- Pico Vidal, Isabel. "The History of Women's Struggle for Equality in Puerto Rico." *Sex and Class in Latin America*. Ed. June Nash and Helen Icken Safa. Praeger: New York, 1976.
- Quintero Rivera, Angel G. "Background to the Emergence of Imperialist Capitalism in Puerto Rico." *The Puerto Ricans: Their History, Culture, and Society*. Ed. Adalberto López. Cambridge: Schenkman Publishing, 1980.
- Safa, Helen Icken. "Class Consciousness Among Working-Class Women in Latin America: Puerto Rico." *Sex and Class in Latin America*. Ed. June Nash and Helen Icken Safa. New York: Praeger, 1976.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1993.
- Sued Badillo, Jalil and Angel López Cantos. *Puerto Rico Negro*. Rio Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural, 1986.
- Vega, Ana Lydia. *El tramo ancla: Ensayos puertorriqueños de hoy*. San Juan, Puerto Rico: U of Puerto Rico P, 1989.

Un lamento y un contradepresivo para Borinquén: “El tigre por la cola” de Rosario Ferré

John Maddox

Resumen

Este artículo ofrece un análisis crítico de “El tigre por la cola”, última sección de la obra de Rosario Ferré *Lazos de sangre* (2009). A la luz de la teoría de Julia Kristeva, entendemos que el texto propone una visión positiva y alentadora del futuro sociopolítico de Puerto Rico. “El tigre por la cola” monta su trama sobre un palimpsesto que superpone dos contextos históricos, el de la Guerra Fría y de la Guerra Global contra el Terrorismo, proponiendo una solución política pan-hispánica y ofreciendo una visión pos-colonial que trasciende la violencia del pasado.

“El tigre por la cola”, la última sección de *Lazos de sangre* de Rosario Ferré (2009), es una alegoría que propone la posibilidad de un contradepresivo¹ para los males políticos de Puerto Rico. El texto resulta en un palimpsesto que superpone la Guerra Fría con la Guerra Global contra el Terrorismo. La novela propone una solución política que combina el pan-hispanismo con el psicoanálisis cultural de Julia Kristeva, ofreciendo así una visión pos-colonial que trasciende la violencia del pasado. Por lo tanto, esta obra puede considerarse un nuevo aporte al canon de textos latinoamericanos sobre la Guerra Fría, lo que tradicionalmente se ha asociado con obras de Centroamérica, Cuba, la República Dominicana, Brasil y el Cono Sur. Establecer este enlace crea o reafirma una identidad latinoamericana para el Estado Libre Asociado y muestra el potencial político del pensamiento kristeviano. Es más, hoy, en una época en la que la Universidad de Puerto Rico está en peligro por la crisis económica mundial, esta obra señala su importancia en la “elaboración” de la psique boricua.

La narración de “El tigre por la cola” está en manos de Rose, quien ha sido personaje en las secciones previas de la novela. El objetivo que Rose tiene al escribir el texto que leemos es terapéutico, aunque no sólo tendrá implicaciones individuales sino también colectivas. La protagonista de la narrativa de Rose, Sara Portalatini, es una joven rebelde que tiene dos maridos y que viene de una familia adinerada y conservadora de Puerto Rico. Durante los años setenta, la década en la que casi toda América Latina sufre dictaduras sangrientas y guerras civiles, ella se rebela contra su familia y se casa con un joven revolucionario, Edgardo. Por razones familiares, él regresa a Guatemala, donde desaparece. Por su parte, Sara recibe de una amiga la invitación de trasladarse a vivir a Washington, DC, donde se casa con Richard Tennebaum, un coronel jubilado de Texas.

Las referencias a la guerra fría de los años 70 son explícitas y Ferré usa este momento histórico para unir Puerto Rico con el resto de América Latina. El lazo alegórico más obvio es el matrimonio entre Sara y el revolucionario guatemalteco Edgardo Verdiales, pero también hay otros lazos más sutiles: la obra menciona varios de los periódicos que informan al público puertorriqueño sobre los sucesos en América

¹ Julia Kristeva defiende el psicoanálisis como una alternativa a los antidepresivos psiquiátricos en “Un contra-dépresseur: La psychanalyse” (*Soleil Noir*, 13–41).

Latina, señalando el papel del lenguaje en la política. Por otra parte, la obra considera el importante papel que la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras desempeña en aquel momento. Probablemente *Lazos de sangre* fue escrita tras el centenario de la universidad en 2003, lo que habría provocado la reflexión que Ferré hace sobre su historia. Gracias a las clases que toma en Río Piedras, Sara puede establecer un lazo intelectual con Edgardo, quien había estudiado en la Sorbona. Como la Sorbona de aquella época, Río Piedras era (y es) un centro de ideas progresistas cuyo pasado político ha sido tempestuoso. Trigo ha señalado que Ferré fue directora durante los años setenta de una polémica revista independentista, *Zona de carga y descarga*, un espacio catártico en que los escritores puertorriqueños podían “desahogarse” sobre la condición colonial del país (“Vicisitudes” 1261). Sara, en la biblioteca de la universidad, expresa de esta manera su desazón por la violencia en América Latina:

se sintió terriblemente culpable [por el genocidio en Centroamérica]: aquel infierno existía en el Caribe, el mismo mar de Puerto Rico, y ella nunca había hecho nada por ayudar a aquellas víctimas. Quizá Edgardo tenía razón y el comunismo era la única respuesta. (268)

Después de casarse, Edgardo consigue un puesto en la Escuela de Comunicaciones, pero pierde su trabajo por hablar del comunismo en el aula (273). Aunque Edgardo había huido de Guatemala por sus opiniones políticas, tampoco encuentra en el campus de Río Piedras el espacio ideal para expresarse libremente. La censura y la opresión política conectan a Puerto Rico con el resto de América Latina, donde estos fenómenos se sufrieron durante los años setenta y donde muchos profesores y estudiantes se rebelaron contra ellos.

Por otra parte, la universidad es la ciudadela del “feminismo a ultranza” que hace que las jóvenes estudiantes de buenas familias se rebelen contra la tradición patriarcal de la isla y se arriesguen a vivir independientemente en barrios pobres mientras estudian, en vez de alojarse con monjas, parientes u otros guardianes (263). Es una rebelión material—el abandono físico y económico de la familia patriarcal. Pero la rebelión de Sara es otra, tal y como veremos más adelante, pues tiene carácter revolucionario con elementos kristevianos.

Podemos considerar que el feminismo de Ferré a lo largo de toda su obra está caracterizado por una eficaz sutilidad que persigue el no enfrentarse directamente con la autoridad (Gelpí 158). Así sucede también con el personaje de Sara, quien en principio quiere ser médica (posible reminiscencia del médico revolucionario Che Guevara) como su padre, Don Adalberto, pero éste se lo impide porque lo considera una profesión de hombres. Sara evade hasta cierto punto las prohibiciones de su padre dedicándose a una disciplina “inferior”, la zoología, y es gracias a las conexiones de su padre que ella conseguirá su propio trabajo como profesora en la universidad, trabajo que después se convierte en el de colaboradora para *National Geographic*.² Kristeva ha discutido los

² En marzo de 2003, *National Geographic* publicó un artículo y ensayo fotográfico sobre la incertidumbre de la identidad puertorriqueña (Cockburn). Este artículo causó gran polémica en la isla, pues en opinión de muchos presentaba la sociedad del país como inferior a la de los Estados Unidos. Seguramente Ferré siguió este debate, lo que ha podido influir en su decisión de escoger la revista como el medio profesional de una puertorriqueña en busca de su identidad. El debate se desarrolló, por ejemplo, en *El Puerto Rico Herald*:

<http://www.puertorico-herald.org/issues/2003/vol7n13/WhenAnExtremist-en.html>

<http://www.puertorico-herald.org/issues/2003/vol7n17/NatGeoFiasco-en.html>

lazos entre lo animal de los seres humanos, es decir “lo femenino”, y el inconsciente³, por lo que no resulta sorprendente el enlace semántico que Rose establece entre los animales y el cuerpo femenino (44). Sara estudia las especies desconocidas de la isla, entre ellas ciertas mariposas; cuando ella habla con Edgardo, siente “mariposas” en el estómago: son los nervios de la amante en el enlace amoroso. La autora del texto afirmará poco después que esto es un “descubrimiento de tercer mundo” (99)⁴, es el potencial y la potencia del amor. El amor entre Edgardo y Sara se construye a través de conversaciones sobre poesía y revoluciones, y la lengua materna que comparten alivia la pérdida de la madre, que Sara ha sufrido recientemente.⁵ Su amor es una metáfora para el pan-hispanismo, pues los diálogos entre los amantes son una elaboración del sufrimiento colectivo en América Latina y del luto individual de estos personajes⁶ y se oponen al discurso de los administradores universitarios que expulsan a Edgardo de la universidad: “En la Isla, nadie tenía tiempo para leer ni para conversaciones profundas, para la introspección que se necesitaba para escribir” (273). Esta elaboración crea un “lenguaje de amor” entre ellos que los anima a pensar que eran hermanos de sangre en otra vida (270).

Sara necesita un amor verdadero porque ha perdido a su madre y, aunque decide quedarse junto a su padre para cuidar de él en esos momentos difíciles, se casa en secreto con Edgardo. La pérdida de la madre establece a su vez nuevos lazos afectivos, pues en su lecho de muerte la madre de Sara, doña Adelaida, tuvo un sueño revelador tras el que hizo que la empleada doméstica de la casa, la dominicana Margot, le prometiera cuidar de Sara; a cambio, doña Adelaida cuidaría del fallecido hijo de Margot (259). Cuando doña Adelaida muere, Margot guarda luto por ella “como si hubiese sido su hermana” (259), demostrando que los lazos afectivos rompen las barreras entre ama y sirvienta, patriarca y feminista, conservador y radical. Esta metáfora familiar es diferente de la que Moreno propone sobre la “gran familia puertorriqueña”: es una familia hispánica e independentista.

El amor de Adelaida representa una alternativa a las relaciones del pasado entre Puerto Rico y Norteamérica. La novela describe a Adelaida como una Eva Perón puertorriqueña, por su elegancia y generosidad. Evita murió de cáncer del vientre, lo que la canonizó como la madre de la nación Argentina; Adelaida muere de cáncer de

<http://www.puertorico-herald.org/issues/2003/vol7n11/Poll0711-en.html>

³ Véase *Animal Lessons* (2009) de Oliver (277–302).

⁴ Hay un enlace semántico entre estas mariposas y las que decoran el vestido de las damas de la boda de María Rosa, una pariente de Rose que se casa con un corredor de bolsa. Las mariposas del vestido avergüenzan a ciertos miembros de la familia, que las consideran propias de un gusto provinciano o campesino (“jíbaro”) (215). Las mariposas ocupan entonces un lugar secundario en la ceremonia, como Puerto Rico ocupa un lugar marginado en relación a los Estados Unidos, según la novela de Ferré.

⁵ Se puede ver el español en esta narrativa como una respuesta kristeviana al matricidio que Di Iorio Sandin describe en la literatura de los latinos norteamericanos en *Killing Spanish* (2004). Ferré dice que escribir en inglés fue una manera de obtener distancia suficiente para hablar de la muerte de su propia madre; la trayectoria de Rose y Sara es otra: un regreso al español y un acercamiento a lo maternal (Trigo 63).

⁶ Según Kristeva “[l]a creación estética, más notablemente la literatura . . . propone un dispositivo cuya economía prosódica, cuya interacción de personajes y cuyo simbolismo implícito constituyen una representación muy fidedigna de la lucha del sujeto contra un colapso simbólico. Tal representación literaria no es una *elaboración* en el sentido de una toma de conciencia de las causas inter/intrapsíquicas del sufrimiento moral; así, se diferencia del curso psicoanalítico, que busca disolver este síntoma. Sin embargo, la representación literaria . . . posee una eficacia real e imaginaria que se aproxima más a la catarsis que a la elaboración. Es un dispositivo terapéutico”. (35)

mama, símbolo de maternidad y tragedia. En vida, Evita representaba una opción política alternativa al fascismo y al comunismo, aunque luego fuera canonizada por la izquierda, como muestra *Santa Evita* (1996) de Tomás Eloy Martínez. Al igual que el recuerdo de Evita, el espíritu de Adelaida pasa a Margot; el amor de ésta pasa a Sara y su dinero a los revolucionarios guatemaltecos. Según la leyenda, antes de morir, Evita proclamó “volveré y seré millones”; en la novela de Ferré, estos millones incluyen a los indocumentados de los Estados Unidos y a los puertorriqueños, como se verá más adelante. El recuerdo de la madre, ya sea Evita, Adelaida o cualquier otra, engrandece la figura original.

En *Histoires d'amour* (1987), Kristeva muestra la relación entre el lenguaje, el psicoanálisis y su meta, el amor (1). Ella afirma que el amor es un “sistema lingüístico abierto”⁷; el contacto de los amantes transforma el espacio psíquico del sujeto a través del lenguaje, crea una comunidad nueva y rompe con el pasado (Kristeva 4–5, 13; Lechte). La otra cara del amor es la melancolía, como ella afirma en *Soleil noir* (1989):

El niño rey se entristece irremediabilmente antes de pronunciar sus primeras palabras: es el hecho de ser separado sin retorno y desesperadamente de su madre lo que le impulsa a intentar reencontrarla, así como a los otros objetos de amor, primeramente en la imaginación y luego en las palabras. La semiología (. . .) es llevada, inevitablemente a interrogar no sólo el estado amoroso sino también su corolario, la melancolía. (15)

En *The Colonization of Psychic Space* (2007) Kelly Oliver afirma que las nociones kristevianas del amor y la melancolía pueden contribuir a una cura para las psiques colonizadas a través de una “revuelta psíquica”:

La revuelta íntima exige la noción de que el amor está más allá de la ley y de que el individuo puede pertenecer a lo social. El sentido de pertenecer es imprescindible para sentir bienestar porque permite la sublimación. Negarse al cuerpo (materno) requiere el apoyo de un tercer cuerpo receptor, que perdonará tal negación y aceptará al individuo de nuevo en la comunidad. (149)

A través de su amor por Edgardo, Sara crea una nueva identidad. Su amor permite la imaginación de un Puerto Rico a la vez independiente (“individual”) y latinoamericano (“social”). El amor de Sara por un revolucionario es revolucionario en sí por lo que implica para el futuro de su país y América.

En Puerto Rico, como en Latinoamérica, la guerra fría rompe lazos familiares. Edgardo se entera de que su hermano Luis ha sido arrestado por actividades subversivas en Guatemala. Para poder regresar y buscarle le pide dinero a Sara, heredera de los terrenos de su madre. Ésta le da todo el dinero que tiene y se mantiene con su sueldo de zoóloga en la universidad. Pero Edgardo desaparece, como tantos otros desaparecidos en América Latina (Chasteen 274, 293–94). Cuando Sara y su padre van a buscarlo tienen que esperar un día para que el representante del departamento de Registros

⁷ Todas las traducciones del artículo son mías.

consiga información sobre él. Don Adalberto lleva a Sara a la policía, quien paradójicamente los interroga y trata como a criminales. Al mismo tiempo, la policía denigra a Luis por ser un “terrorista asesino” (281), a pesar de que el gobierno guatemalteco de esa época se caracterizó por su violencia radical. A Don Adalberto y Sara los expulsan sin revelar dónde están Edgardo y Luis. Sara guarda luto por ambos y por Guatemala, un país traumatizado de cuya miseria material y psíquica ella ha sido testigo. Reconocer las dimensiones traumáticas de la pobreza le permite a Sara reconsiderar el tema desde una visión menos romántica e idealista, necesaria para futuras soluciones materiales.

La novela es un ejemplo de la intrahistoria femenina, aspecto considerado ya por Biasetti a propósito de la obra de Ferré. En la *novella* que escribe Rose, lo emocional, lo doméstico y lo familiar se conectan con lo político. Kristeva, como Ferré, fomenta el arte que une los espacios domésticos, históricamente feminizados, con la historia del espacio público, lo que típicamente se controla a través de la violencia y el sufrimiento (*Soleil noir* 235). El luto de Sara por su madre, su esposo y los pobres de Guatemala está relacionado con los conflictos geopolíticos. El trauma de la guerra fría une a Sara con Puerto Rico, Edgardo y el resto de Latinoamérica, pues todos sufren el neocolonialismo norteamericano.

Ferré escribe sobre la guerra fría durante la época de la Guerra Global contra el Terrorismo, política americana que separó aún más a Puerto Rico de Latinoamérica. Después de los atentados del once de septiembre en Nueva York, los Estados Unidos invadieron Afganistán y, posteriormente, Iraq. Aunque la guerra gozaba de apoyo popular entre algunos sectores conservadores americanos, en Puerto Rico la situación fue diferente. Al igual que sucedió durante la Guerra Fría (Corea y Vietnam), un presidente no elegido por los puertorriqueños dispuso de sus vidas al enviarlos como soldados a una guerra ajena. Después de la proclamación de la guerra contra Iraq, se sucedieron las protestas en las calles puertorriqueñas, en las bases de la Marina y en la universidad de Puerto Rico. Esta guerra supuso una nueva orfandad para Puerto Rico, una isla que no es ni completamente latinoamericana ni tampoco norteamericana.

Este transfondo histórico opera en la interpretación que el lector hace del personaje del coronel jubilado Richard Tennebaum, el segundo marido de Sara, pues encarna al prototipo de político corrupto norteamericano. De hecho, su nombre probablemente aluda al presidente Nixon, quien mintió sobre la guerra de Vietnam, enviando así a un encuentro seguro con la muerte a miles de norteamericanos y puertorriqueños. Además, la vida de este personaje tiene puntos en común con la del presidente George W. Bush, quien estuvo al mando de la Guerra Global contra el Terrorismo, pues es texano, habla un poco de español y tiene dos hijas y un rancho a las afueras de Houston. Como Nixon, Bush hizo uso del poder y de su violencia para generar conflictos armados. Los Estados Unidos (y Puerto Rico) fueron a la guerra de Vietnam y, después, a la de Oriente medio. Nixon perdió apoyo popular para la guerra de Vietnam cuando los medios de comunicación dieron un nuevo impulso a las protestas.⁸ Por su parte, algunos políticos republicanos criticaron en los medios de comunicación a quienes se opusieron a la guerra contra el terrorismo, tildándoles de traidores a la patria.⁹ Como “el materialista que habla” de Kristeva, el lenguaje es fundamental para la política y hablar es un acto radical (*Desire* 183).

⁸ Véase la entrevista con Ricks.

⁹ Véase Hayworth.

La Guerra Global contra el Terrorismo de los Estados Unidos asoció los conflictos de Oriente medio a la inmigración ilegal, creando una identidad colectiva de *personae non gratae* para los ilegales, invisibles y silenciados. En este nuevo contexto, los latinoamericanos han sido acusados de terrorismo, lo que en el caso de la isla de Puerto Rico ha afectado fundamentalmente a la comunidad dominicana indocumentada, la cual tiene un *estatus* político parecido a los guatemaltecos, salvadoreños y mexicanos ilegales en Norteamérica. Por su parte, conviene recordar que también los dominicanos fueron víctimas de la Guerra Fría, ya que el dictador Rafael Trujillo, un antiguo soldado de la marina de los Estados Unidos, torturó y mató a los supuestos enemigos de la democracia con el apoyo político de los Estados Unidos. El legado del horror que Trujillo dejó se ha percibido en las sucesivas crisis políticas y económicas que han afectado al país desde su asesinato en 1961 (también con apoyo clandestino de los Estados Unidos).¹⁰ Una de las consecuencias de este legado ha sido el exilio/emigración de miles de dominicanos por vías legales e ilegales (Duany).

Ferré establece un enlace directo entre los dominicanos y los guatemaltecos indocumentados. El hijo de Margot desapareció en el canal de la Mona cuando huía de la República Dominicana y Margot no tiene permiso de residencia americano, por lo que tiene que trabajar como empleada doméstica ilegal para los Portalatini, la familia de Sara. A pesar de su experiencia traumática, Margot no se construye como víctima debido a los lazos afectivos que establece con doña Adelaida y Sara. Por su parte, Edgardo lleva a Sara a los barrios pobres dominicanos de San Juan donde él vive cuando llega a la isla. Otra conexión entre Edgardo y Margot es su piel oscura; Margot, por ser afrodescendiente, corría el riesgo de ser torturada y asesinada en la República Dominicana y Edgardo, por sus rasgos indígenas y su política marxista, también tiene que desterrarse para salvar la vida. Cuando Edgardo se casa con Sara, los empleados de la administración lo tratan como si fuera dominicano y le niegan la residencia legal. Al igual que hace la policía guatemalteca, interrogan a Sara, dudando de la veracidad de su amor y creyendo que es un matrimonio por conveniencia. El amor fiel y desinteresado de Margot y de Edgardo operan como potentes antidepresivos para Sara y, por trasposición, también para Borinquén.

El verdadero matrimonio de conveniencia es el de Richard y Sara que representa el “lazo de hierro” entre los Estados Unidos y el estado libre asociado. Al casarse, Sara y Richard dejan de hablar en español y ella olvida la poesía que la liberaba anteriormente, alejándose de su lengua materna, y metafóricamente, de su madre (307). El pecho materno, ya muerto y perdido, es sustituido por el “pecho generoso” de Richard, un pecho musculoso que protege, pero no nutre (306). Aunque su matrimonio con Edgardo sigue vigente, ya que no queda claro que haya muerto, Sara se casa con Richard para tener estabilidad económica y libertad de viajar. Su matrimonio sin pasión alude a la situación de Puerto Rico y a los beneficios de los puertorriqueños como ciudadanos americanos. Sara recibe permiso de Richard para recuperar los terrenos en Puerto Rico y él deja que ella regrese a la isla de vez en cuando. No obstante, Richard impone ciertas condiciones para domar la pasión y el luto de Sara no permitiéndole que hable sobre su (antiguo) marido. Esta represión se asemeja a la melancolía femenina que Kristeva sugiere al considerar la estética de Duras:

¹⁰ Esto une la obra de Ferré a una rica tradición literaria sobre el tema que pasa por obras como *La fiesta del Chivo*, *The Brief Wonderful Life of Oscar Wao* y *En el tiempo de las mariposas*.

Reteniendo una pasión que no sabría fluir, el dolor es, sin embargo y más profundamente, la prisión donde se encierra el duelo imposible de un amor antiguo, causado en su totalidad por sensaciones y por autosensaciones, inalienable, inseparable y, por esto mismo, innominable. El duelo incumplido del preobjeto autosensual fija la frigidez femenina. (247)

Por eso, la relación entre Richard y Sara resulta en una melancolía auto-destructiva para ésta e, indirectamente, también para él. Edgardo la acercó al amor de su cultura y de su madre, mientras que Richard la tiene benéficamente encarcelada, a pesar de la movilidad de que disfruta: “si con Edgardo las utopías eran posibles, con Richard lo importante era trabajar con ahínco cada día y lograr almacenar, por lo menos una nuez de lo que se acopiaba” (307). Sara es libre, pero asociada.

Pero los viajes con Richard no siempre son beneficiosos para Sara, lo que vendría a representar las ambiciones imperialistas de los Estados Unidos. Así por ejemplo, antes de casarse, ambos hacen planes para viajar a Afganistán, lo que anima a Sara (306). Como en el caso de Guatemala, ella tiene una visión romántica del país, aunque el subtexto histórico revele el sufrimiento y el caos que se vive en ese país, en parte debido a la guerra contra el terrorismo. En su luna de miel, viajan a Praga, una de las ciudades más románticas del mundo, pero lo que encuentran allí es el palacio del archiduque Fernando, cuyo asesinato es considerado la causa principal de la primera guerra mundial. Richard admira a este personaje por intentar aplastar un grito anti-imperialista, escapándosele por completo la asociación implícita entre el archiduque y el imperialismo norteamericano. En este viaje, alejada de sus antidepresivos naturales—Margot y Edgardo—Sara tiene que tomar vallium, medicamento que tomó también tras la pérdida de Edgardo (249).

Un elemento irónico es el hecho de que Richard lleve a Sara a ver el film *Romeo y Julieta*, cuyo amor prohibido sugiere el que ella sentía por Edgardo. No es casualidad tampoco que Edgardo la llevara a ver una recreación caribeña de esa misma obra: *Cecilia Valdés*. En la novela de Ferré se habla también de una película titulada *El tigre de Aconcagua*, que parece ser una creación de la autora para asociar simbólicamente a los marginados del Caribe (los “tígueres” dominicanos) con las víctimas de las dictaduras del cono Sur, ya que el Aconcagua está en Chile y el supuesto director de esta obra es argentino (Callado). Años después, mientras Richard, Margot y Sara están en Puerto Rico, Edgardo regresa a Sara en sueños. Su madre espiritual, Margot, quien antes sospechara de Edgardo, apoya ahora el amor entre ellos porque entiende que es verdadero. Posteriormente, ya en la realidad, Edgardo reaparece y confiesa que es revolucionario y que necesita ayuda para continuar su lucha. Sara, a escondidas, le da el dinero, pero Richard los descubre y los mata. Según Kristeva, uno de los grandes deseos del melancólico es la auto-destrucción (*Soleil noir* 1). El amor apasionado entre Edgardo y Sara también es un amor suicida, ya que Sara sabe que Richard no sólo es paternalista sino también violento. Como los jóvenes de Shakespeare, el duelo entre familias (naciones) acaba en tragedia. No es sorprendente que el texano sea de Ciudad Juárez, la capital mundial del femicidio, en la que una larga serie de asesinatos irresueltos han acabado con la vida de centenares de mujeres (Domínguez-Ruvalcaba). Además, esta ciudad está en la frontera mexicana de los Estados Unidos y es uno de los símbolos asociados con la inmigración ilegal, el narcotráfico y el tráfico ilegal de armas norteamericanas. Por lo tanto, la novela termina con otra víctima de Juárez. Es a su

muerte cuando Sara, una hija de terratenientes ricos que probablemente se identificaría como blanca, ocupa en carne y hueso el mismo lugar de su amante indio y de la empleada afro-dominicana que ha sido su segunda madre,¹¹ víctimas también del imperialismo norteamericano y de los conflictos políticos sobre el *nomos*¹² de la tierra. Este feminicidio respalda la afirmación de Trigo de que la patología del colonialismo se basa en un matricidio simbólico (“Vicisitudes”, 1254).

En el *nomos* de Ferré, el agua—los ríos, los mares y las lágrimas—une a la gente y no la divide. Sara es nadadora profesional, un deporte que su padre permite sin entender el potencial radical del agua. Varias casas de las que la obra presenta tienen piscina—agua controlada, estructurada, aislada— frente al agua del mar, que permite también nuevas fronteras. Por eso, el cuarto propio de Sara se llama “el mirador”, porque allí Edgardo y ella pueden mirar las olas y soñar otra América. El nexo geográfico que ella descubre entre Guatemala y Puerto Rico es el mar Caribe; Edgardo es de Antigua—la ciudad más antigua de Centroamérica que comparte su nombre con una isla caribeña. De manera paralela, la policía interroga a Sara en la Perla, la cárcel guatemalteca que comparte nombre con un barrio pobre de San Juan y un teatro donde, en otro momento del texto, la protagonista asiste al ballet—“la dramatización del amor” (179). Esta reduplicación presenta el arte como una cura para dos regiones unidas por el sufrimiento.¹³ Cuando Sara busca a Edgardo en Guatemala, se aloja en el hotel Santo Domingo, otro enlace entre el guatemalteco y los dominicanos. Margot viene a Puerto Rico y pierde a su hijo en un naufragio en el canal de la Mona (cuyo nombre procede del taíno *ámona*, que significa “entre-lugar”, entre Borinquén y Quisqueya). Al igual que el amor, el mar puede causar la muerte, pero también puede unir a la gente de manera inesperada. Así, la narradora “vira la tortilla” a los (neo) colonialistas pues, sin negar las tragedias que comenzaron en La Española con la conquista, Ferré reivindica los lazos existentes entre los pueblos colonizados para construir con ellos un nuevo *nomos* americano. Es en ese contexto conceptual que se explica el hecho de que Sara y Edgardo mueran en el mar huyendo de Richard. Éste busca controlar el agua y controlar a los marginados por medio de una diplomacia de *gunboats* y dólares. Pero Sara, Margot y la narradora de “El tigre por la cola” buscan liberar a Puerto Rico y a los oprimidos de América por medio de dos elementos que se asocian con el vientre humano y el vientre histórico de América, el Caribe: el mar y el amor.

La función terapéutica y revolucionaria de “El tigre por la cola” cobra sentido al considerarlo como un relato enmarcado en el contexto de *Lazos de sangre*, pues incluye redoblamientos kristevianos de las memorias de la protagonista de la sección anterior, Rose. El posible avatar de Ferré, Rose/Rosa, escribe esta obra para “exorcizar los fantasmas de la familia” (165). En la novela, “Rose . . . se identificó plenamente con Sarita y sufrió con ella su tragedia” (165), pues está analizando en ella los actos catárticos destructivos que han marcado a su familia y a su patria después de la muerte de su hijo Charlie y de su prima Julia. A su vez, es un redoblamiento terapéutico de la

¹¹ Según Rose, la supuesta autora de la novela, sólo se puede escapar de la piel después de muerto (23).

¹² El filósofo Carl Schmitt define el *nomos* de la tierra como las fronteras que preceden las leyes de soberanía. En la macro-política, puede referirse a los derechos de un imperio; en la micro-política, determina los derechos de los ciudadanos.

¹³ Según Kristeva “[e]l *no man’s land* de afectos doloridos y palabras desvaluadas, cenit del misterio, por muy muerto que esté, no carece de expresión. Éste tiene su propia lengua— la *reduplicación*. Crea ecos, dobles, seres familiares que muestran pasión o destrucción (...) El doble es la sustancia inconsciente del mismo, algo que lo amenaza y podría engullirlo. (252-53)

escritura apasionada pero tóxica de su fallecida prima Julia, quien no “se ahogó” en el agua viva del amor, sino en su propia sangre, ya que padecía de enfisema (144). Los hijos de Julia, Ernesto y Cam¹⁴, han heredado el deseo de Julia por una revolución “cubana” en Puerto Rico, pero este deseo, como los cigarrillos, tiene consecuencias trágicas, pues ambos jóvenes le piden a una pandilla anti-americana que ataque a Charlie, su primo americanizado, quien morirá en el ataque (160). Esta muerte divide a la familia para siempre, y como en el caso de Edgardo, Sara y Richard, es indicativa de una patología geopolítica. Al igual que el monolingüismo y el aislamiento que Richard impone sobre Sara, el estadismo y asimilacionismo de Rose y Charlie los han llevado a una muerte simbólica, la muerte de su identidad latinoamericana/puertorriqueña.¹⁵ Kristeva afirma que “el sufrimiento privado absorbe el horror político en el microcosmos psíquico del sujeto” (*Soleil noir* 241). Como Sara, Rose está de luto, pero en este caso, el luto incluye a su familia entera, desde un tío que murió en el canal de la Mona (como el hijo de Margot) hasta el abuelo Monroig, que emigró a Puerto Rico para dar la bienvenida a los “Richard” de 1898, diciendo “mejor cola de león que cabeza de ratón” (37). Imaginando un tigre/tíguere para sustituir al león (los Estados Unidos), la zoóloga de Rose, Sara, elabora estos traumas, profundizando en la catarsis.¹⁶

Ferré, como Kristeva, busca alivio a la melancolía (psicológica y política) de la isla: un antidepresivo. En lo que quizá sea un guiño a Luisa Valenzuela (“Cambio de armas”), Ferré termina la obra con una sorpresa: la madre, la doméstica, la oprimida, la negra, la mujer, la pobre, la exiliada, la ilegal destruye el corazón del poder imperial norteamericano a través de la violencia. Podemos interpretar este ataque como la “violencia pantomímica” (pantomimic violence) de la que Patricia Gherovici habla en *The Puerto Rican Syndrome*, pues supondría una representación escénica de la violencia imperialista: “parece ser una violencia en búsqueda de un límite. El ataque es un mensaje que se le manda al Otro buscando una respuesta, a la espera de mejor sublimación de agresión” (138). Margot, el lector y el narrador son los únicos supervivientes después de la tragedia, pues nadie puede devolverles la vida a los fantasmas de la obra. Sin embargo, la voz narrativa ha hecho un ejercicio de reconstitución personal al reflexionar sobre los traumas que unen a Puerto Rico con Latinoamérica. Ferré aplica esta visión al contexto de la guerra global contra el terrorismo y es así como la revolución contra el gigante del Norte viene finalmente de manos de una “ilegal” dominicana. ¿Pero es la venganza un antidepresivo?

La muerte de Richard pone en tensión la terapia kristeviana y la revolución fanoniana. Si la solución a la relación depresiva entre los Estados Unidos y Puerto Rico es el amor, ¿cómo se puede justificar la violencia de la escena final? Podemos responder esta pregunta con otra: ¿era Margot más que un horno o una aspiradora para Richard hasta ese momento? En *Los condenados de la tierra*, Frantz Fanon recurre a su experiencia como psiquiatra en Argelia durante la lucha por la independencia para desarrollar una teoría para la liberación del llamado “tercer mundo”. Fanon percibe la crisis de identidad del colonizado y la violencia es, en su opinión, la única solución, ya que una revuelta organizada contra los opresores llevará a la independencia económica, cultural y psicológica. Sin embargo, Trigo muestra en su artículo sobre Ferré y su

¹⁴ Sus nombres son un homenaje a Ernesto “Che” Guevara y Camilo Cienfuegos.

¹⁵ Según Julia, “la lengua es el último baluarte de nuestra patria” (148).

¹⁶ Algunos dominicanos se llaman “tígueres” entre ellos mismos, como indica Collado en su *El tíguere dominicano*. También indica un individuo astuto.

contemporánea Mayra Montero que hay alternativas a la violencia pos-colonial, tanto en Oriente medio como en Puerto Rico, y el texto de Ferré muestra la misma tendencia (“Vicisitudes”, 1275). Rose explica la crisis de Puerto Rico así:

Puerto Rico es una nación invisible. En el mundo del progreso, de la tecnología, tenemos una clara idea de quiénes somos. Pero en el mundo de las palabras salen de nuestra boca como de una misma placenta. Por eso, a menudo, optamos por guardar silencio: no expresamos nuestros verdaderos sentimientos. De ella ha dependido, durante casi cien años, nuestra supervivencia. (19)

El lenguaje terapéutico, tanto para Rose como para Kristeva, también efectúa cambios. El asesinato de Richard vendría a demostrar que el puertorriqueño, el indocumentado, los desaparecidos y los otros colonizados tienen que ser bilingües: tienen que hablar el lenguaje del amor para formar alianzas y dominar el lenguaje del opresor—la violencia—para independizarse y formular una identidad propia. Pero la violencia en la novela sólo lleva a la venganza y a la pérdida. Otra solución es la diplomacia, en la cual Fanon no confía porque las palabras suelen esconder y continuar la violencia opresiva (61).¹⁷ En el texto de Ferré, ¿por qué Richard debe escuchar a una criada? A pesar de su posición subalterna, ella tiene agencia a causa de la violencia, una “lengua” que Richard entiende. Kristeva, por otro lado, tiene más fe en las palabras. Tal vez si Richard hubiera realizado un auto-análisis para reconsiderar sus propios traumas de una manera saludable, no habría matado a su esposa, tal vez entonces existe una opción que no pasa por la violencia. Praga no sólo es la ciudad del amor y de la primera guerra mundial, sino también la ciudad en la que muchos judíos se asentaron durante el período de entreguerras. Éstos fueron expulsados por los invasores fascistas y entre quienes se marcharon estaba la familia de Richard, por lo que su regreso a Praga es el regreso a la tierra perdida, en virtud de un recuerdo familiar inconsciente de una época en que esa familia estaba colonizada, desterrada y huérfana (312). Es más, Richard comparte con Margot el luto por el amor de su vida, Sara (368), y como sujeto de análisis, Richard escucharía a Margot, humanizándola a ella y a sí mismo por medio de las palabras. Quizá éste es el diálogo que él desea, inconscientemente, cuando intenta abrazarla segundos antes de su muerte inesperada (368).

En un contexto puertorriqueño, Rose/Rosario escribe con el cuerpo para resolver una melancolía personal y cultural, tal y como lo hace Luisa Valenzuela en el ensayo “Escribir con el cuerpo”. Según Rose, el arte es una “desnudez” que une las palabras con el cuerpo, un gesto semiótico en su forma, capaz de revelar en su contenido las desigualdades que operan dentro de una democracia falsa: las del sexo y la raza (22, 23). Rose también está buscando un antidepresivo para el dolor que siente al saber que su padre ha tenido una hija ilegítima que “se [l]e parecía como una gota de agua” (61). Su hermana tiene pelo liso de indio, mientras que Rose tiene pelo rizado de mulata, o como dice la familia, de “mora” (61). Este conflicto interno está relacionado directamente con el amor entre Sara, Edgardo y Margot, pues vendría a ser una conceptualización de Rose en búsqueda de una psique robusta.

¹⁷ Fanon expresa gran admiración por la Revolución Cubana y la considera un modelo para las colonias africanas de su contexto. Lewis R. Gordon hace una explicación lúcida de su teoría de la violencia y su papel en el pos-colonialismo fanoniano.

Otro ejemplo de redoblamiento se presenta en que la madre revolucionaria ilegal comparte su nombre con otra Margot de otro cuento de Rose. Ella es la esposa de piel oscura de Albert Monroig, quien, como Sara, trasciende la raza, la nacionalidad y la identidad colonizada al casarse con Margot y viajar con ella a Bolivia para trabajar para las tropas de pacificación. En lo personal y en lo político, el amor es como un “diluvio universal” bíblico que cambia todo (231). A diferencia del lamento de Margot al perder a Sara, las lágrimas de los amantes muestran “el milagro del amor, esta metamorfosis inaudita. Parecía como si los novios estuviesen suspendidos en un jarrón de cristal donde nadie podía alcanzarlos. El amor los definía y los enmarcaba, formando un muro impenetrable a su alrededor” (234). Sara y su Margot, como Albert y su Margot, forman una alianza que florece y crea un nuevo *nomos*. En el caso de Sara, será el balazo de Richard lo que destruya ese muro. Por lo tanto, la novela nos muestra que hay dos vías de reforma para la isla: la violencia fanoniana o la terapia kristeviana.

Según la obra de Ferré, el futuro de un Puerto Rico independiente parte del análisis de las tragedias del pasado y de la formulación de un amor pan-hispano y mestizo. Esta cura es lo que Rose necesita después de comprender la “muerte” de su identidad puertorriqueña en los Estados Unidos y de saber de la existencia de una hermana desconocida y de su propia herencia africana e india. Para Kristeva, la escritura del melancólico debe venir directamente de su melancolía (*Soleil noir* 1). Queda claro que Rose está haciendo eso mismo y al hacerlo, ella abre nuevas posibilidades para sí misma y para su país.

El antidepresivo que Rose/Rosario propone no es una revolución marxista caduca, sino una nueva propuesta que procede de la experiencia de los márgenes y que modifica nuestra interpretación del estado libre asociado. En este sentido, sería una continuación del feminismo y de la importancia de los marginados (especialmente de las criadas) que define la obra de Ferré desde el principio (Gelpí 157). Como las feministas de la universidad de Puerto Rico que arriesgaron sus cuerpos para independizarse— escribiendo con el cuerpo, como Valenzuela y otras escritoras latinoamericanas durante las dictaduras de la guerra fría, Margot y Sara arriesgan la vida valientemente para independizarse de Richard, lo cual supone una metáfora de la independencia de Puerto Rico. En este sentido, Rose afirma que “independencia quería decir defender la libertad a nivel personal, tener derecho a regir el destino de mi propio cuerpo” (103). Esta perspectiva es una respuesta posible al fantasma de Julia: “¿Cómo se podía ser libre y asociado a la vez?” (96). El amor dado a América Latina sana el cuerpo melancólico que se siente huérfano al estar separado de su familia. Como el río entre Tristán e Isolda, Margot, Sara y Edgardo crean y crían lo que el “rey” Richard, con toda su fuerza violenta, no puede: el amor verdadero (181). *In love and war, water is thicker than blood*.

Referencias

- Álvarez, Julia. *In the Time of the Butterflies*. Chapel Hill: Algonquin Books, 1994.
 “Are the Colors True?”. www.PuertoRico-Herald.org. Puerto Rico Herald. 14-03-2003. Web. 31 mayo 2012.
- Biasetti, Giada. “El poder subversivo de La casa de la laguna y La niña blanca y los pájaros sin pies: La centralización de la periferia”. *Hispania* 94.1 (2011): 35–49.
- Chasteen, John Charles. *Born in Blood and Fire: A Concise History of Latin America*. Nueva York: Norton, 2001.

- Cockburn, Andrew. "True Colors: Divided Loyalties in Puerto Rico". *National Geographic* 03/2003. National Geographic Society. 2003. Web. 30 abr. 2011.
- Collado, Lipe. *El tíguere dominicano: Hacia una aproximación de cómo es el dominicano*. Santo Domingo: Collado, 2002.
- Di Iorio Sandín, Lyn. *Killing Spanish: Literary Essays on Ambivalent U.S. Latino/a Identity*. Nueva York: Palgrave-Macmillan, 2004.
- Díaz, Junot. *The Brief, Wondrous Life of Oscar Wao*. New York: Riverhead Books, 2007.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. *Modernity and the Nation in Mexican Reflections of Masculinity: From Sensuality to Bloodshed*. Nueva York: Palgrave-MacMillan, 2007.
- Duany, Jorge. "Dominican Migration to Puerto Rico: A Transnational Perspective". *CENTRO Journal* 17.1 (2005):242–68. Centropr.org. Web. 30 abr. 2011.
- Duany, Raúl. "Puerto Rico's Undivided Loyalty". www.PuertoRico-Herald.org *The Miami Herald*. 18 abr. 2003. Web. 31 mayo 2012.
- Eloy Martínez, Tomás. *Santa Evita*. Madrid: Santillana, 1995.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth [Los condenados de la tierra]*. 1961. Trad. Richard Philcox. Nueva York: Grove P, 2004.
- Ferré, Rosario. *Lazos de sangre*. Doral: Santillana USA, 2009. Impreso.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial de la U de Puerto Rico, 1993.
- Gherovici, Patricia. *The Puerto Rican Syndrome*. Nueva York: Other P, 2003.
- Gordon, Lewis R. "Fanon's Tragic Revolutionary Violence". *Fanon: A Critical Reader*. Ed. Lewis R. Gordon y T. Denean Sharpley-Whiting. Boston: Blackwell, 1996.
- Guzmán, Arturo J. "When an Extremist Minority Influences National Opinion". www.PuertoRico-Herald.org *The San Juan Star*. 9 mar. 2003. Web. 31 mayo 2012.
- Hayworth, J.D. *Whatever It Takes: Illegal Immigration, Border Security, and the War on Terror*. Washington: Regnery, 2005. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.
- . *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine y Leon Roudiez. Nueva York: Columbia UP: 1980.
- . *Histoires d'amour*. Paris: Dinoël, 2007.
- Lechte, John. "Love and Death by Any Other Name . . . (On Love and Melancholia)". *Julia Kristeva: Live Theory*. Ed. John Lechte y Maria Margaroni. Londres; Nueva York: Continuum, 2004. 63–85.
- Moreno, Marisel. "Family Matters: Revisiting *la Gran Familia Puertorriqueña* in the Works of Rosario Ferré and Judith Ortíz Cofer". *Centro Journal* 22.2 (2010): 75–105.
- Oliver, Kelly. *Animal Lessons: How They Teach Us to Be Human*. Nueva York: Columbia UP, 2009.
- . *The Colonization of Psychic Space: A Psychoanalytic Social Theory of Oppression*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004.
- Ramírez, Miriam J. "The National Geographic Fiasco". www.PuertoRico-Herald.org *The San Juan Star*. 13 abr. 2003. Web. 31 mayo 2012.
- Ricks, Thomas. Entrevistado por Neal Conan. "Rick's Picks: Books about the War in Iraq", *Talk of the Nation*. NPR. 1 sept. 2010. Web. 1 mayo 2011.
- Román, Iván. "National Geographic Strikes Raw Nerve". www.PuertoRico-Herald.org

- The Orlando Sentinel* 6 abr. 2003. Web. 31 mayo 2012.
- Rumsfeld, Donald. *Press Conference at NATO Headquarters, Brussels, Belgium*. U.S. Department of Defense. 6 jun. 2002. Web. 11 mar. 2011.
- Schmitt, Carl. *Nomos of the Earth in the International Law of Jus Publicum Europeum*. Trad. G.L. Ulmen. Nueva York: Telos P, 2003.
- Shakespeare, William. *Romeo and Juliette*. Ed. J.A. Bryant, Jr. Nueva York: Penguin, 1998.
- Trigo, Benigno. *Remembering Maternal Bodies*. Nueva York: Palgrave-MacMillan, 2006.
- . "Vicisitudes de lo perverso en la literatura de Puerto Rico: Desde *El puertorriqueño dócil* hasta *El capitán de los dormidos*". *Revista Iberoamericana* 75.229 (2009): 1253–82.
- Valenzuela, Luisa. "Escribir con el cuerpo", *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas, 2001.119–39.
- . "Cambio de armas", *Cuentos completos y uno más*. Madrid: Alfaguara, 1998. 157–79.
- Vargas Llosa, Mario. *La fiesta del chivo*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés, o La Loma del Ángel: Novela de costumbres*. México: Porrúa, 2006.

La casa: metáfora de la violencia cultural en los cuerpos femeninos. El proyecto narrativo de Vanessa Vilches Norat

Ada G. Fuentes Rivera

Resumen

La narrativa de Vanessa Vilches presta especial atención a cómo se desarrolla y desenvuelve la subjetividad femenina en los espacios y ambientes que se le han asignado tradicionalmente como “naturales”. En el presente trabajo se analiza en particular la dimensión crítica con la que Vilches ha cuestionado en su obra, tanto de ficción como periodística, cómo constructos culturales como el de “la madre” limitan la experiencia y posibilidad del ser mujer.

La casa, en el proyecto narrativo de Vanessa Vilches Norat, sirve para deconstruir el orden patriarcal y autoritario dentro de la cultura moderna occidental¹. En su obra se desmontan y complejizan representaciones histórico-sociales del género, en particular la de la figura de la madre. Así, su narrativa comparte una zona común con la escritura de autoras latinoamericanas como Diamela Eltit, Clarice Lispector, Cristina Rivera Garza o Cristina Peri Rossi.

En la presentación de *Crímenes domésticos* con motivo de su publicación en el año 2007, Marta Aponte Alsina apuntaba al hecho de que la representación de la casa en la obra está marcada por el deseo de escribir sobre un sujeto femenino y de revelar las contradicciones que ese sujeto arrastra de manera internalizada. En opinión de Aponte, la casa puede ser leída de diferentes formas, siendo una de ellas la que la propia Vilches ha sugerido en su análisis de la obra de varias escritoras latinoamericanas: como signo de lo abyecto y espacio angustioso que es a un tiempo una imposición y una necesidad (*Desmadres*). Por otra parte, Vilches ha considerado repetidamente que pese a las innumerables posibilidades del lenguaje resulta imposible nombrar lo que se desea (*Desmadres*; “Las palabras y sus cosas”).

En *De(s)madres*, Vilches analizó la figura de la madre como construcción discursiva que contiene significaciones contradictorias. Para la autora, la maternidad resulta un espacio de conflicto cultural que ella conceptualiza en la noción de “matergrafía”, noción que utiliza para analizar la figura materna como tropo literario de ciertas obras literarias. Vilches aplica ese mismo concepto en su obra de creación *Crímenes domésticos*, cuestionando las problemáticas representaciones histórico-sociales de la madre, así como los discursos elaborados para justificar dichas representaciones. Sin embargo, esta colección de cuentos no es la única que presenta el concepto de “matergrafía” propuesto en *Desmadres*. Algunas de las columnas de Vilches publicadas en *Fuera del quicio* y en el semanario *Claridad*, también trabajan la figura de la madre como tropo literario.

En el año 2008 Vilches publica junto con Sofía Cardona y Mari Mari Narváez *Fuera del quicio*, una selección de los textos que estas autoras habían publicado con anterioridad en la sección del mismo título del diario puertorriqueño *Claridad*. Vilches seleccionó textos que muestran su interés por diseccionar los procesos culturales

¹ Rodríguez Castro ha analizado la ciudad y la casa en la literatura puertorriqueña como imágenes del cambio nacional, sin embargo el proyecto de Vilches se ubica en otro espacio crítico, el cual se discute en el presente trabajo.

naturalizados que marcan al sujeto femenino. “La nostalgia del coquito” (215-218) nos presenta el recuerdo de una receta de la madre para plantear la nostalgia como motor navideño y la Navidad como carnaval puertorriqueño. Aquí el coquito se tematiza como un viaje culinario que le permite la recuperación de la madre ausente y la valorización de su conocimiento. Paralelamente, en “Si Aristóteles guisara...: reflexiones sobre el espacio de la cocina” (147-151) se insta a repensar la cocina como otro saber y espacio de creación; en esta columna periodística, la figura materna aparece como imagen privilegiada que le permite a la autora discurrir sobre la cocina como un discurso que alude, no solo a lo imaginario, sino a lo económico, social y político-cultural. Por otro lado, en “De madre a mamisonga: esbozo de un proyecto” (31-34) se desmonta con tono humorístico la celebración del Día de las Madres, cuestionando la idea de maternidad, considerando la multiplicidad que encierra la idea de madre y proponiendo un lugar intermedio para dicha figura. Ahí, la autora parece presentar en síntesis su proyecto en torno al desmonte de la figura materna.

Solo al entender la complejidad de la figura maternal es que se hace humana una de las más pesadas y gozosas encomiendas de la cultura: desear, cuidar y educar a los hijos. No nos agradezcan sacrificios, reconozcan que la Virgen María, la de la carita rosada, el manto azul, el halo, y la mirada absorta en el Niño, no puede ser el modelo maternal que se siga. No es que prefiera a Medea, pero un lugar intermedio entre estas dos madrecitas es el que quisiera ocupar. Después de todo, la maternidad no es un asunto de naturaleza, sino una estructura de la cultura que ha sufrido múltiples transformaciones históricas y que ocasiona muchísimo malestar. Y en una sociedad tan descentrada y esquizoide como la nuestra, sobrellevar la función materna redundante en frecuentes, si no en diarios, ataques de angustia y pánico o neurosis. (32)

Así mismo, en varias columnas publicadas por la autora en el diario *Claridad* se tematiza y considera la figura femenina. En “El sonido de la cuchara”, la figura de la abuela se convierte en el pretexto para hablar no sólo del origen familiar, cultural y de clase, sino de la transgresión femenina durante el siglo XX. En “Parir” se considera el significado de aquellos eufemismos acuñados para hablar de este acontecimiento, así como el hecho de que la forma de parir esté determinada por la cultura. En “Neurobiótica”, la autora comenta el texto de dos neurocientíficos (Katz y Rubin, *How to Keep Your Mind Alive*) para jugar humorística y subversivamente con la figura de una madre y plantear un cambio radical en el núcleo familiar y en su cotidianidad: el abandono de la familia. En una columna reciente, “Cuerpo de mujer, peligro de muerte”, Vilches aborda el tema del cuerpo femenino como espacio de violencia en el que se inscriben numerosas estructuras de poder.

El orden y las tensiones del espacio íntimo y privado de la casa albergan significados complejos desde los cuales se pueden leer representaciones de la cultura, como la hecha sobre la familia o sobre la madre. Partir de lo conocido, la domesticidad familiar, para quebrar la cultura es lo que hace Vilches en la colección de cuentos *Crímenes domésticos*. Desde su título, el lector se enfrenta a la violencia como signo definidor de su cultura. Sin embargo, dicha violencia no es la que ocupa los titulares de periódicos nacionales, sino una más sutil: la que se guarda detrás de la fachada de la

casa, la no dicha, la escondida... la violencia que marca los cuerpos femeninos y los conforma².

En la “Introducción” a *Figuras de la madre*, Silvia Tubert nos explica que el ser madre no es algo dado naturalmente, aunque la figura femenina esté biológicamente equipada para ello. Las diferentes construcciones de la figura materna dependen tanto de las condiciones histórico-culturales, como de la diferencia de los sujetos. Además, al existir un orden patriarcal en la mayoría de las culturas, tiende a identificarse lo femenino con la maternidad.

A partir de una posibilidad biológica —la capacidad reproductora de las mujeres— se insta un deber ser, una norma, cuya finalidad es el control tanto de la sexualidad como de la fecundidad de aquellas. No se trata de una legalidad explícita sino de un conjunto de estrategias y prácticas discursivas que, al definir la feminidad, la construyen y la limitan, de manera tal que la mujer desaparece tras su función materna, que queda configurada como su ideal. (...) [L]a ecuación *mujer=madre* no responde a ninguna esencia sino que, lejos de ello, es una representación —o conjunto de representaciones— producida por la cultura. (7)

Por otro lado, Judith Butler, distingue entre género/sexo y plantea que ambas son categorías construídas (*gendered categories*).

Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pre-given sex (a juridical conception); gender must designate the very apparatus of a production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which ‘sexed nature’ or a ‘natural sex’ is produced and established as ‘prediscursive’, prior to culture, a politically neutral surface *on which* culture acts. (11)

*Crímenes domésticos*³ da cuenta de la pluralidad y diversidad de las figuras maternas, deconstruyéndolas como representaciones dadas y narrando, a su vez, la multiplicidad de seres que constituyen a la madre⁴. Ejemplos de ello son la madre asesina de “Monstruosa sororidad”, la madre loca de “Del hilo de su voz”, la lactante

² Es ya lugar común plantear que en la cultura occidental se han escindido los espacios públicos y privados, sin embargo, ambos se interrelacionan, siendo la casa microcosmos de la ciudad y de la cultura. Guadalupe Santa Cruz, en su texto “La ciudad archipiélago”, nos recuerda dicha división al plantear que: “Hemos convivido largo tiempo con la ficción dominante (...) de que las casas, entendidas como hogares, no conforman las ciudades”. (192)

³ De aquí en adelante CD.

⁴ Uso el término “deconstrucción” como sinónimo de violencia epistémica para nombrar el proceso discursivo por medio del cual se desarticulan los discursos hegemónicos “occidentales” y se deconstruye la naturaleza arbitraria e institucionalizada de ese saber. En este sentido, lenguaje transgresor se refiere al lenguaje que a través de esa violencia afirma otro orden o relato. Aquí me ha sido útil particularmente el ensayo de Cristina de Peretti, “La violencia del discurso metafísico”.

de “Tortita de manteca”, la que reivindica su derecho al saber de “Fe de ratas” y la desexualizada o infantilizada por su maternidad frente al sujeto que ejerce su sexualidad en “Del dulce olor de sus pechos”.

Ahora bien, la figura de la madre se inserta en el contexto de la institución familiar que se organiza alrededor de una familia nuclear y a partir de lazos de sangre. Precisamente, CD parte de lo anterior para interrogar esa figura, subvirtiendo el orden patriarcal y sugiriendo nuevos imaginarios familiares. A partir de relatos familiares diversos, la obra presenta el orden social patriarcal y cultural desde sus fisuras, problematizando discursos y representaciones que marcan tanto las sujeciones como las resistencias y los cambios. Personajes como la infanticida y la loca de la casa son seres “desobedientes” que marcan el quiebre del modelo familiar nuclear de la cultura moderna para reivindicar la construcción de otras relaciones familiares. En el ensayo, “Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción”, Ana Amado y Nora Domínguez escriben: “En los pactos que se entablan entre estados, políticas y población, la familia es la institución que mejor expresa las diversas alternativas de la sujeción, los múltiples trajes de la violencia” (19). De acuerdo a las críticas anteriores, la institución familiar se ha caracterizado por las diferencias, los antagonismos y la violencia para “perpetuar linajes y sucesiones”. El conflicto familiar, añaden, no es sólo privado, sino político, dado que hay una estrecha relación entre ciudadanos y Estado (20).

Para ejemplificar lo anterior, analizaremos ahora con detalle uno de los cuentos del volumen, “Monstruosa sororidad”, que metaforiza la paradoja de la maternidad: ser “para” los hijos sin dejar de ser uno mismo, es decir, contribuir a la formación de nuevos sujetos, manteniendo y defendiendo la identidad y espacio propios.⁵ Paradoja, de acuerdo al *Diccionario de términos literarios*, es “[u]na figura lógica consistente en la oposición y armonización de conceptos aparentemente contradictorios” (800), es decir, que los conceptos –en este caso: madre/sujeto-- no necesariamente se contradicen, sin embargo, según el relato de Vilches, la violencia cultural evita su armonización. Así, “Monstruosa sororidad” nos cuenta la historia de Inés a través de la entrevista que le hace una periodista, Lorena, en la prisión en la que cumple condena por el asesinato de sus hijas siamesas. Inés terminó con la vida de sus dos hijas para escapar del conflicto irresoluble que se le presentó a su nacimiento, el de decidir quién de ellas debía morir para preservar la vida de la otra.

Con su decisión y acción, Inés se posiciona y define como sujeto múltiple⁶, revelando un saber vedado y, al igual que la Medea griega, lanzándose a lo prohibido por su cultura (puertorriqueña) para reclamar su espacio.⁷ Inés constituye un sujeto

⁵ “Monstruosa sororidad” podría leerse también como metáfora del proceso escritural. La protagonista sería la imagen de un escritor/a que lucha con su historia, sus personajes, las diferentes voces, la dificultad de escribir, etc. Al asesinar a sus hijas siamesas (símbolo de esas luchas internas), este personaje crea finalmente su escritura, encarnada en la colección de cuentos que leemos. En este caso, la periodista sería una escritora que ve reflejada su propia situación en la otra. En ese sentido, la narrativa de Vilches podría considerarse en su totalidad como una metáfora de la escritura.

⁶ Al referirse al sujeto político postmoderno, Chantal Mouffé plantea que éste es un “sujeto construido en el punto de intersección de una multiplicidad de posiciones-sujeto” (“Radical Democracy: Modern or Postmodern?” 35; mi traducción). Ernesto Laclau, por su parte, expresa una posición similar al decir que en los países capitalistas avanzados, lo que se encuentra hoy es “una dispersión de posiciones del sujeto” (“Metaphor and Social Antagonism” 252).

⁷ Medea fue nieta de dioses e hija de humanos. Movida por su pasión por Jasón (extranjero y jefe de los argonautas), traicionó a su padre y asesinó al rey Pelias, a su hermano y a sus hijos. Medea, virgen y con conocimientos de magia, decide ayudar a su amado y dejar su país y su familia. En la representación de Medea que hace la tragedia de Eurípides, se cuenta que, al ser traicionada por su esposo Jasón --quien se

femenino complejo y heterogéneo que ejerce control sobre su vida, expresa sus deseos, su agresividad y su independencia. Es importante notar, que además, este personaje está marcado por el cambio continuo (la ansiedad por la concepción, el embarazo, el frenesí por la condición de siamesas de sus hijas y su angustia final), lo cual indica la conflictividad de su deseo de construirse como un nuevo ser independiente.

La madre asesina de “Monstruosa sororidad” constituye el nacimiento de una nueva subjetividad femenina cuya autoafirmación provocará el abandono de su familia y el castigo de la sociedad. Como madre, Inés elige la senda prohibida, aquella que evita el mantenimiento de la familia nuclear deseada en la cultura occidental moderna. Su estancia en la prisión sugiere, de acuerdo con Foucault, el sometimiento forzoso a las instituciones estatales con el objetivo de moldear su conducta, que no se adapta al modelo del poder. La prisión limita los cuerpos para disciplinarlos, corregirlos y encauzarlos a actividades que le sean útiles al poder. La madre, aún cuando ha ejercido su nueva feminidad y ha resuelto la monstruosa sororidad, quedará siempre marcada por ello. De manera paralela, el relato alude a la historia real acontecida en España en el año 2001 de las siamesas Fátima y Amina, quienes a pesar de haber sido separadas con éxito, quedaron marcadas por su unión inicial: “[l]a marca de la sororidad monstruosa quedaría para siempre en esos cuerpos cojos” (CD 18).

El relato se construye a partir de la idea del doble, considerando el conflicto del cuerpo femenino, escindido entre la posición que le asigna la tradición y su propio deseo. Si el signo madre significa origen, protección, tierra fértil y regreso, la madre homicida plantea el fin de lo anterior para dar salida a algo nuevo. Inés constituye la emergencia de un nuevo sujeto, a pesar de los riesgos que implica su acción: el de la exclusión y la pérdida de reconocimiento social, pues es vista como sujeto monstruoso desde la perspectiva patriarcal. Así, el eco de la conciencia de la periodista, y la periodista frente a la historia de la presa Inés, constituyen duplicidades que intentan relatar la complicada multiplicidad de este nuevo ser. Si, como ha dicho Freud, el doble es la figura del retorno de lo reprimido, Inés es Lorena y viceversa. Sin embargo, la duplicidad de voces y situaciones no se reduce a lo anterior, sino que construye todo el relato y marca su propuesta fundamental: en todos los sujetos hay un eco que comunica la existencia de otras posibilidades de ser más allá de lo que exige la cultura. Y es en este eco que está lo ominoso del relato puesto que para el lector el texto resulta un espejo.

La voz de la madre presa es la que inicia el relato para interpelar no sólo a la periodista, sino también al lector. ¿Cómo leer a Inés? parece ser la interrogante que lanza el texto a sus lectores. Desde el inicio mismo se apela al eco de la conciencia y se juega con la del lector para insertarlo en el desmonte de la situación a la cual nos invita el texto.

¿QUÉ HUBIESE HECHO usted en mi lugar? Nunca pudiste responder a la pregunta que te agujoneó en medio de la entrevista. Fue aterrador ver aquellos labios agrietados formular la interrogante. Quisiste terminar de una

enamora de otra mujer--, Medea envenena a su rival y al padre de ésta, y asesina a sus propios hijos. Roxana Hidalgo Xirinachs considera que las figuras femeninas toman la palabra en las tragedias griegas pero en la de Eurípides van más allá al participar activamente en las discusiones políticas y sociales de su momento histórico (2). Según Hidalgo, Medea representa un lugar femenino intermedio en la medida en que continúa con ciertas prácticas asignadas a la mujer en la sociedad, pero quiebra algunos roles al lanzarse a lo prohibido.

vez la visita y salir corriendo de la prisión. Intentaste imaginar ponerte en el lugar de unas siamesas. No pudiste entregar el pedido periódico a tiempo porque, de alguna manera particular, esta historia te hacía eco: tener una cabeza extra, un pensamiento antecesor, una especie de premonición concienzuda, un mirar la cosa por alguien más que tú. (CD 13)

Este inicio constituye una interpelación directa para que el lector se ubique en la situación del personaje y comprenda la complejidad del asunto que el relato desarrollará. El deseo de fuga de la periodista es el intento de acallar su propia voz, pues se ha visto reflejada en el acto de Inés, ya que ésta quiebra “el orden de sus pensamientos” (de ahí la incapacidad de la escritura periodística). ¿Por qué a la periodista le hace eco la historia de la prisionera? El final del relato nos sugiere que también ella se ha enfrentado a una situación similar y de ahí su identificación. Inés es su conciencia, por eso el título del relato es metáfora de la conciencia propia. Dice la voz de su conciencia: “No, es tener a alguien que está para siempre junto a ti, sin callarse, existiendo de forma incómoda en gemela monstruosidad, como una bicéfala posibilidad de ser, como un diálogo continuo en estereofónico” (CD 13). Dicha interpelación tiene también un efecto ominoso dado que Lorena posee dos “verdades”: lo que les dice a los otros y lo que ella misma piensa o desea:

Después de todo, ¿qué había de esa mujer tan remota, tan distante, en ti? ¿Qué podías compartir de esa Medea incapaz de valorar la vida de sus hijas? Había que tener madera para eso, tú no podrías abandonar al tuyo, mucho menos hacerlo desaparecer. Eso siempre le dices a todos, eso siempre te haces creer. Esa mujer había quebrado algo en el orden de tus pensamientos. Y su pregunta te seguía dando vueltas. *¿Qué hubiese hecho usted en mi lugar?* (CD 14)

Es decir, que para Lorena, Inés es el descubrimiento (revelación) violento de sus propios deseos, así como también lo es para el lector. Lorena Díaz se ubica en el lugar de su entrevistada y la escritura de esa historia le provoca dificultad, dado que la historia a escribir puede ser la suya. El quiebre del estereotipo de madre feliz y entregada se realiza a varios niveles y tiene su efecto ominoso, tanto para los familiares de Inés como para Lorena y el lector.

El horror del relato no radica en el infanticidio mismo, sino en la duplicidad de voces y en la ansiedad o angustia que eso le provoca al sujeto. Por tanto, lo ominoso en este cuento se constituye a partir de esa dualidad con la que el lector también se identifica, viendo revelada su propia imagen o situación. En el mismo acto de la lectura se destruye una fachada y se devela una realidad cultural escondida, de ahí la violencia lingüística y semántica de CD. El texto mismo lo plantea al aludir a la incapacidad temporal de escribir que la periodista experimenta luego de la entrevista a la presa:

La obscenidad periodística te mortifica, no quieres participar de la violencia superficial: la cifra de sangre, la contabilidad de tajos y arrebatos, los detalles funerarios. Pero de la otra violencia gustosamente participarías: de la profunda, la que descuaja, la que hace repasar una y

otra vez los cuentos que nos hacemos diariamente para vivir tranquilos. Quizás por eso la mujer te había llamado la atención, tan educada, tan civilizada, con un doctorado en Historia, una investigadora reconocida en el país y tan capaz de matar a sus siamesas. ¡Quién lo diría! Todos sus familiares coincidían en que había sido un crimen aborrecible que un momento de demencia no podría justificar. ¿Cómo matarlas? (CD 14-15)

Por otra parte, la mirada es también un signo crucial en el relato, pues establece lazos entre los dos sujetos femeninos, y entre estos dos y el lector del texto. Lorena se siente provocada por la mirada de la presa, quien intenta ubicarla en su propio laberinto. Ante la pregunta que Inés le hace a Lorena (“¿Usted conoce el caso de las hermanas Hensel?”), el texto nos dice en relación con la periodista:

Por supuesto, le contestaste, temerosa del pozo de su boca. Entonces un silencio como un abismo acaparó el salón. Ya no querías mirarla. Te daba miedo el espejo de sus ojos, como si fueran a revelarte algo de ti. Viniste a buscar respuestas y sólo encuentras esos hermosos ojos que te aterran con su serenidad. Lo peor fue oír a Jodie Attard llorar por su hermana, fue lo último que te dijo en la correccional, antes de lanzarte la pregunta ¿qué hubiese hecho usted en mi lugar? En ese momento, supiste que tenías que escapar, salir corriendo de ese laberinto que te tendía su mirada. (CD 24)

Lorena se ve reflejada en ese espejo que la conduce a cuestionarse qué hacer en una situación límite. Sus situaciones son similares y ambas son metafóricamente prisioneras: Lorena se identifica con Inés en la escena final al establecer duplicidades en sus vidas. El texto juega con el infanticidio cometido por Inés y la depresión post-separación que sufre Lorena, así como con los pensamientos que ésta ha tenido con respecto a su hijo. Al recordarlos, Lorena se posiciona en el lugar de la otra (Inés), y de ahí el final abierto del relato. Existe una identificación completa entre estos dos personajes que se revela en diferentes planos: a través de las lecturas que ambas han hecho y de los conocimientos que tienen sobre siameses (*La verdadera historia de los hermanos siameses* o el caso de las hermanas Attard), a través de sus pensamientos, y a través de las situaciones familiares de incompreensión que experimentan y que representan la violencia de su cultura. Lo cierto es que las dos preguntas que organizan el relato (“¿Usted conoce el caso de las hermanas Hensel?” y “¿Qué hubiese hecho usted en mi lugar?”) intentan situar al lector del texto en el laberinto que atrapa a los dos personajes para, de este modo, lograr su identificación y el cuestionamiento de su propia cultura.

La última obra de Vanessa Vilches, cuya publicación está pautada para agosto del año 2012 y que llevará por título *Espacios de color cerrado*, considera la angustia en el contexto familiar y en el acto creativo explorando los conceptos de la “normalidad” y de la locura. La obra está compuesta por once cuentos en los que, a través de múltiples personajes, se cuestiona la familia nuclear y sus relaciones. A diferencia de su obra previa, *Espacios de color cerrado* indaga también en la representación de las figuras masculinas y paternas. En el relato “Desde el umbral”, por ejemplo, se tematizan las

tensiones y debates de una pareja frente la conducta despótica de su hijo, de la que los padres son responsables en gran medida. El texto reflexiona de manera paralela sobre la violencia simbólica que ejerce la cultura de la globalización, pues el uso de la tecnología influye en la incomunicación entre el hijo y sus padres. El despotismo del hijo y el control que ejerce sobre la estructura familiar obliga a los padres a enfrentar sus propios fantasmas, que van desde la culpa a la desidia. Resulta particularmente interesante el juego de perspectivas que se establece al montar la visión de los padres por separado, atrapados ambos entre el amor y la angustia. Por otro lado, en “Pasión de archivo”, un sujeto femenino limpia su casa (y el cuarto de su hija) para descubrir verdades no reveladas. Al observar las fotos familiares, la madre internaliza su propio desplazamiento en la relación padre-madre-hija y se asoma a la posibilidad del incesto cuando descubre que su figura ha sido recortada de las fotos familiares en las que aparecía junto a su esposo y su hija.

En “Sesenta y cinco veces por segundo”, otro de los relatos de este último proyecto de la autora, se entrelaza la violencia de la ciencia con la desesperación y angustia paterna ante la agresividad del hijo. El terror se tematiza, por un lado, a través del método científico (la lobotomía para silenciar el cuerpo agresor) y la justificación de ese discurso, y por otro, en la disyuntiva que atrapa al padre. Como vemos en estos ejemplos, la nueva propuesta narrativa de Vilches se esfuerza por situar al lector en el orden de lo terrorífico para, una vez más, intentar conducirlo a cuestionar la violencia de su propia cultura.

Referencias

- Amado, Ana y Nora Domínguez. “Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción”. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos y ficciones*. Comp. Ana Amado y Nora Domínguez. Buenos Aires: Paidós, 2004. 13-39.
- Aponte Alsina, Marta. “Crímenes domésticos de Vanessa Vilches”. 2007. Inédito.
- Butler, Judith. “Subjects of Sex/Gender/Desire”. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge, 1999. 3-44.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, España, Argentina, Colombia: Siglo XXI Editores, 1976.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso (1919)”. *Freud Total 1.0: Obras completas*. (Versión cd). Argentina: Ediciones Nueva Hélide, 1995.
- Hidalgo Xirinachs, Roxana. “La Medea de Eurípides: hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía”. Foros temáticos. Género, estudios feministas y psicoanálisis. 17/03/2010. <<http://www.psyconet.com/foros/genero/medea.htm>>
- Laclau, Ernesto. “Metaphor and Social Antagonisms”. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1988. 249-57.
- Mouffe, Chantal. “Radical Democracy: Modern or Postmodern?” *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*. Ed. Andrew Ross. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. 31-45.
- Negrón, Mara. “Desmadre o el oído”. Ponencia en el Seminario de la Facultad de Estudios Generales. *Umbral: Portal académico interdisciplinario de la Facultad de Estudios Generales*. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. 2004.

<http://umbral.uprrp.edu/seminario>.

- Peretti, Cristina de. "La violencia del discurso metafísico". *Jacques Derrida: texto y Deconstrucción*. Barcelona: Antropos, 1989. 23-68.
- Rodríguez Castro, Malena. "Casas entrañables: la Finca de Trujillo Alto". *Luis Muñoz Marín: Imágenes de la memoria*. Ed. Fernando Picó. San Juan, Puerto Rico: Fundación Luis Muñoz Marín, 2008. 460-503.
- . "Gravitaciones: la ciudad que nos ciega". *Escribir la ciudad*. Eds. Maribel Ortiz y Vanessa Vilches. San Juan, Puerto Rico: Fragmentoimán, 2009. 90-112.
- . "Las casas del porvenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño". *Revista Iberoamericana* Vol. LIX, 162-163 (enero-junio 1993): 33-54.
- . "San Juan: rasgadura del espacio, arte y narrativa". *Revista Iberoamericana* Vol. LXXV, núm. 229 (octubre-diciembre 2009): 983-1001.
- Santa Cruz, Guadalupe. "La ciudad archipiélago". *Escribir la ciudad*. Eds. Maribel Ortiz y Vanessa Vilches. San Juan, Puerto Rico: Fragmentoimán, 2009. 182-201.
- Tubert, Silvia, ed. "Introducción". *Figuras de la madre*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. 7-51.
- Vilches Norat, Vanessa. *Crímenes domésticos*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- . "Cuerpo de mujer, peligro de muerte". *Claridad. En Rojo*, columna "Fuera del quicio", 9 de abril de 2012. www.claridadpuertorico.com
- . *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo. (A propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa)*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2003.
- . "El sonido de la cuchara". 7 de octubre de 2009. *Claridad. En Rojo*, columna "Fuera del quicio", 7 de octubre de 2009. www.claridadpuertorico.com
- . *Espacios de color cerrado*. San Juan: Ediciones Callejón, 2012.
- . "La depresión postparto". 11 de noviembre de 2010. *Claridad* [San Juan, Puerto Rico].
- . "Las palabras y sus cosas" en Vilches et al. *Fuera del quicio*. San Juan: 2007. 237-39.
- . "Neurobiótica". *Claridad. En Rojo*, columna "Fuera del quicio", 16 de marzo de 2012. www.claridadpuertorico.com
- . "Parir". *Claridad. En Rojo*, columna "Fuera del quicio", 9-15 de mayo de 2009: 19. www.claridadpuertorico.com
- Vilches, Vanessa, Sofía Cardona y Mari Mari Narváez. *Fuera del quicio*. San Juan: Editorial Santillana, 2008.

**Lo abyecto: familias disfuncionales en *Crímenes domésticos*
de Vanessa Vilches Norat**

Michele C. Dávila Gonçalves

Resumen

En el contexto de la estética de lo abyecto que domina cierta producción literaria puertorriqueña, el artículo examina el volumen de relatos *Crímenes domésticos*, analizando las diversas formas en que se articula la metáfora de la maternidad y cómo afecta a la identidad de la madre o de sus hijos. Vilches utiliza la representación de lo abyecto para conmocionar al/a lector/a y hacerlo/a reflexionar sobre la naturaleza construida de la figura materna y el efecto devastador que tal concepción esencialista tiene para la subjetividad de la mujer.

Con el cambio de siglo se podría decir que en Puerto Rico surge la retórica de lo abyecto, entendiéndose ésta como la expresión de lo perverso, de aquello que generalmente desagrada o causa repulsión. Esto no significa que lo abyecto sea un concepto innovador en la literatura, puesto que ha sido explorado de diversas formas y en diferentes épocas.¹ Sin embargo, no es hasta los años noventa cuando lo abyecto se convierte *de facto* en valor estético tanto en el arte como en la literatura de Puerto Rico.² En 1999, un novel narrador llamado Pedro Cabiya, usando el alias de Diego Deni, comienza a explorar este concepto en sus cuentos. Su primera colección llamada *Historias tremendas*, por el cual obtuvo el premio al mejor libro del año por el Pen Club, presenta escenas fantásticas y personajes excéntricos que navegan por paisajes inusuales llenos de horror. Esto continúa con *Historias atroces* (2003) y su novela corta *La cabeza* (2007). Otros escritores contemporáneos puertorriqueños que también manejan lo abyecto para enfatizar la violencia, la monstruosidad y la degeneración humana son José E. Santos, en los cuentos de *Archivo de oscuridades* (2003) y *Deleites y Miserias* (2006), Yolanda Arroyo Pizarro en *Origami de letras* (2005) y *Ojos de luna* (2007), y Josué Montijo con *El Killer* (2007), entre otros.

En 2007, la también puertorriqueña Vanessa Vilches Norat publica su primer libro de cuentos, *Crímenes domésticos*, en el que ofrece una particular aplicación sobre lo abyecto, matizándolo e insertándolo dentro del círculo familiar. En dicha colección la autora problematiza la insistente noción romántica de la maternidad y la familia de nuestras sociedades patriarcales. En este trabajo se analizará cómo Vilches parte de la maternidad como metáfora y signo polisémico, y desmenuza las posibilidades de lo abyecto, pero en este caso en el entorno familiar. Al presentar una serie de crímenes cometidos en contextos familiares claramente disfuncionales, Vilches muestra, según el comentario de Rafael Acevedo en la contraportada del volumen, “lo extraño inquietante” de aquello que aparentemente es natural. La madre en estos cuentos no es

¹ Algunos ejemplos son lo escatológico en François Rabelais, el naturalismo de Emile Zola y lo grotesco de Antonin Artaud.

² Según la historiadora de arte Marga van Mechelen, lo abyecto en el arte comienza a aparecer durante las décadas de los años 60 y 70, cuando ciertos artistas desafían al público haciendo referencia a fluidos corporales o utilizándolos en sus obras y *performances*. Sin embargo, no es hasta los años 90 cuando esta estética se convierte en tendencia (<http://fp.chasque.net/~relacion/9909/signos.htm>).

virginal ni sagrada sino una *imago mater*, o sea, una imagen discursiva dialógica o un “signo que cobija una multiplicidad de significaciones contradictorias” (Vilches, *De(s)madres* 15). Las madres presentadas no son ultra-valorizadas y son definidas como terrenales, reales, llenas de neurosis y traumas. Ellas son capaces de ser asesinas, adúlteras, libidinosas, obsesivas compulsivas, monstruosas, amorosas, locas, neuróticas, culpables e inocentes, todo como consecuencia de su crecimiento y trasfondo familiar.

La escritura de Vilches se puede relacionar fácilmente con realizaciones teóricas feministas, especialmente con las formulaciones que Julia Kristeva hace en sus ensayos “Les temps des femmes” y “Stabat Mater”, donde se “propone la maternidad a partir de lo abyecto: la sensación de desagrado como respuesta psíquica a todo aquello que confunde los límites corporales y las fronteras de identidad” (Vilches, *De(s)madres* 57). Como trasfondo teórico de las ideas de Kristeva, las ideas psicoanalíticas de Jacques Lacan también entran en juego. La disyuntiva de ser parte de un orden simbólico establecido por esquemas patriarcales y ejercidos por leyes y convenciones sociales es una de las razones por la cual en estos cuentos la madre es marginada por su familia.

En este ensayo se pretenden analizar las diversas formas en que se articula la metáfora de la maternidad y cómo afecta, o fragmenta, la identidad de la madre y su prole. Vilches utiliza la representación de lo abyecto para conmocionar al/a lector/a y hacerlo/a reflexionar, proponiendo en última instancia que la madre no tan solo da vida sino también puede dar muerte ya sea de forma literal o simbólica; y a pesar de esta posibilidad final su pérdida siempre será dolorosa.

En su artículo “Les temps des femmes”, Kristeva describe el lado oscuro de la mujer liberada: “Uno puede contentarse con señalar que después del auge del feminismo, inclusive antes del mismo, las mujeres fuera de lo común se manifiestan a través de la muerte, el complot, el atentado” (322).³ Vilches recrea esta idea pues considera “la madre como metáfora poderosa que parte del reconocimiento de la complejidad, de la irreductibilidad de la experiencia y que, instaurada a partir de la abyección y la perversión, resiste toda conceptualización definitiva en las producciones discursivas” (Vilches, *Desmadres* 63). Los crímenes domésticos que Vilches relata son fruto de neurosis ocasionadas o bien por el proceso de desvinculación de la mujer del ser materno o de su prole, o bien por el andamiaje familiar patriarcal. Estos crímenes, que en ocasiones rozan los márgenes de lo psicótico, son configurados de diferentes formas, mostrados unas veces de manera abierta y otras de forma más sutil.

En el primer cuento de la colección, “Monstruosa sororidad”, la imagen idealizada de la madre se destruye cuando la reportera Lorena Díaz entrevista a Inés, presa por el infanticidio de sus propias hijas siamesas. Inés es claramente un cuerpo materno reprimido por la ley paterna, pero que no logra acoplarse al orden simbólico lacaniano, puesto que no pudo concebir siquiera el tener que estar en la posición de decidir cuál de sus dos hijas debería vivir si llegaran a hacerles una separación quirúrgica. Ante esta disyuntiva ella decide tomar sus propias medidas, aunque dicha decisión la aliene de cualquier contacto con la sociedad a la que pertenece.

La reportera queda sin palabras cuando esta Medea moderna, que era una mujer profesional, doctorada en Historia, le pregunta: “¿Qué hubiese hecho usted en mi lugar?” (Vilches, *Crímenes* 13).⁴ Al considerar la acción de Inés, Lorena reflexiona

³ En este artículo las traducciones del francés e inglés son más a no ser que se especifique de otra manera.

⁴ De ahora en adelante todas las referencias a *Crímenes domésticos* estarán asignadas únicamente con el número de las páginas.

sobre la situación de las siamesas y sobre el hecho de “tener a alguien que está siempre junto a ti, sin callarse, existiendo de forma incómoda en gemela monstruosidad, como una bicéfala posibilidad de ser, como un diálogo continuo en estereofónico. ¡Qué horror!” (13). Los sentimientos de la madre asesina se reflejan en su propia vida y la voz narrativa deja entrever esto cuando menciona “esta historia te hacía eco” (13), y “[t]e daba miedo el espejo de sus ojos, como si fueran a revelarte algo de ti” (24). La reportera es capaz de entender la desesperación, la desilusión y la depresión de la asesina, y es esa empatía lo que le permite mirarla sin juzgar. Al mismo tiempo, Lorena recuerda lo cerca que ella misma estuvo de un final parecido al de Inés cuando, abandonada y deprimida, casi llega a matar a su hijo. El relato considera en última instancia que una madre es primordialmente un ser humano y que, como tal, puede entrar en un estado de total abyección.

La imagen marianista de la madre es considerada desde otro punto de vista en “Del dulce olor de sus pechos”, que relata la historia de una mujer cuyo esposo detecta su embarazo por el cambio de olor en su piel. La esposa “disfrutaba del control animal que ejercía sobre él” (29), pero al quedar embarazada su esposo ya no la satisface. Su sexualidad se exalta de tal manera durante su nuevo estado que busca satisfacción diaria en los paseos que realiza por la playa, donde experimenta encuentros sexuales de diferente tipo.

En contraste con la concepción casi virginal que en las sociedades cristianas se tiene de una futura madre, este cuento proyecta la importancia del deseo de la mujer, incluso en la etapa de gestación, considerando la necesaria escisión entre la persona de la madre y la del hijo que concibe. La hipersexualidad que se despierta en la protagonista hace que ésta experimente lo que Kristeva denominaría como “una ilusión de totalidad – plenitud narcisista. El embarazo es una especie de psicosis institucionalizada, socializada, natural” (“Les temps des femmes” 324). Este narcisismo hace que ella se sienta poderosa sexualmente en el nuevo enigma que es su cuerpo. El personaje femenino en este cuento transgrede la noción tradicional de la maternidad y se permite una libertad absoluta. La narración explica:

Nada la ataba: ni el tiempo, ni el lugar, ni el marido, ni el cuerpo que sentía columpiarse en su barriga. Todo lo contrario, pensaba que en cada encuentro perfeccionaba sus movimientos, aprendía a dilatar el éxtasis, manejaba con mayor soltura su fiereza y convertía su voz en canto. Los cuerpos de esos hombres y mujeres le sacaban lo mejor de sí. Se notaba más ágil, más contenta, de mejor humor. Jamás consideró posible tanto bienestar. (35)

Finalmente su esposo la ve en uno de sus encuentros sexuales y, a pesar de sus celos, no puede resistir el poder animal/maternal de su esposa y sucumbe ante su deseo. El núcleo familiar, en este caso, termina intacto.

En contrapunto a “Del dulce olor de sus pechos”, el/a lector/a es testigo de la desarticulación paulatina de una familia en el relato “Tortita de manteca”. Una niña ve cómo su madre se aísla del mundo y solo vive en función de su hijo recién nacido. La madre rompe con el orden patriarcal establecido y deja de atender a los otros miembros de la familia. Su dedicación exclusiva al nuevo hijo parece indicar que la subjetividad de la mujer es incapaz de disociar su ser del de su hijo, siendo éste su única fuente de placer, lo cual supone la fractura del círculo familiar. El acto de amamantar a la criatura

y de cuidar de ella se convierte en una obsesión para esa madre que no consigue ver a nadie más. El rechazo que su hija siente es expresado en el correo electrónico que ésta le escribe a una prima:

En mi mente, yo juraba que nunca tendría bebés, porque no podría viajar ni estudiar si siempre tuviese que estar pendiente de alguien, pero si de algo estaba segura era de que jamás, jamás, lactaría, porque aunque todos dicen que es tan hermoso y natural, a mí me parece la cosa más asquerosa (43-44).

La enajenación de la madre, subyugada por el poder de sus pulsiones maternas, la conduce al abandono del hogar, hecho que su hija interpreta como que “el bebé se salió con la suya y se quedó con ella” (57). Este vendría a ser un caso de matricidio metafórico, donde la succión de la leche resulta en la succión de la vida que la madre había conocido hasta entonces, con el consiguiente perjuicio para quienes se beneficiaban de ésta.

El retrato completo de una familia disfuncional se presenta en “Otra cena miserable”, cuento que relata cómo una madre anónima se desvive por ofrecer a su familia un almuerzo para conmemorar su propio cumpleaños. La madre, envejecida, asume la falta de amor y el abandono a la que está siendo sometida por parte de sus hijos, quienes se odian entre sí, pero persiste en su vano intento de unirlos. El encuentro parece transcurrir cordialmente hasta que el segundo hijo se torna grosero y el hijo mayor se da por aludido: “La contención de un siglo revienta: una catarata de odio inunda la instancia. Todo es una mueca, un grito. . . Vomitan una catarata inesperada. No pueden controlarse. Nada salva a nadie” (64-65). Es solo la madre la que logra contener la guerra verbal por medio de “un grito ensordecedor” (65). La celebración termina con la escena recriminatoria de los hermanos, pese a lo cual la madre se siente agradecida por el hecho de poder ver a su hijos de vez en cuando. La situación parece remitir a la misma experiencia del alumbramiento, en la que la mujer, a pesar del sufrimiento que atraviesa, siente el placer de dar vida. La madre olvida el dolor para concentrarse en lo que socialmente se dictamina como el gran goce de la madre, una familia reunida. En su estudio Vilches comenta: “Kristeva concluye que lo maternal es el espacio de la perversión femenina por excelencia debido al masoquismo ambivalente de sufrir (parto, crianza) y el anonimato exigido cuando se transmite la normal social” (*De(s)madres* 61). Kristeva a su vez explica en su ensayo “Stabat Mater”:

Piensa que su perversión ‘se instala en el deseo de la ley como deseo de reproducción y continuidad, promueve el masoquismo femenino al rango de estabilizador de la estructura (frente a sus desviaciones) y, por la seguridad que procura a la madre de entrar así en el orden que sobrepasa la voluntad de los humanos, le da su prima de placer’.
(*Historias de amor* 229)⁵

La perversión no surge tan solo del comportamiento filial, sino también del materno.

De igual manera, la madre protagonista del relato “De la perfección de sus manos” no consigue domar su furia irracional e incontenible ni el abuso que ejerce

⁵ Edición de *Histoires d'amour* traducida por Araceli Ramos Martínez.

sobre su hija. El único momento en que la madre encuentra paz es cuando la niña duerme, pues tan pronto la rutina del día comienza: “Un monstruo se apoderaba de la madre. Comenzaba por la cabeza, iba destruyendo cada ínfima parte de su ternura” (70). Esta es una madre sin confianza en sí misma que no logra domar sus sentimientos de minusvalía, especialmente debido a que ella ha perdido a su madre: “[n]ada que yo haga la devolverá”(71). La rabia de la madre se desata frecuentemente cuando regresa diariamente a su casa y la actitud adoptada por su hija acaba envolviéndolas en un círculo vicioso que va de la agresión a la culpa: “Una boca toda es la madre. . . La niña se tapa los oídos, desafiante, recuerda que su lugar es la pasividad, tan agresiva. (...) La madre no sabe qué hacer. Se acerca a la niña. Le da un abrazo como protegiéndola de sí misma” (74), y la niña termina durmiendo “sedada de ternura” (75).

Otros cuentos de la colección describen las no poco frecuentes relaciones abusivas que se enquistan y reproducen por la obligación de los lazos de sangre. Madres perfeccionistas, como la del cuento “De la perfección de sus manos”, sufren por no poder controlar su obsesiva compulsividad y los hijos aprenden a ser pasivos agresivos para poder manejar sus expectativas.. A veces esos hijos se rebelan, como en el caso de “Hermosas garras”, donde una hija abandona la universidad para evitar estudiar lo que sus padres quieren. Al no poder seguir su propio deseo, la muchacha opta por ser simplemente cajera en un supermercado, “fracasando” ante los ojos de su familia y, presuntamente, de la sociedad. Solange, la protagonista menciona: “Quisiera entrar al mundo de la cosmetología, pero mami y papi piensan que eso es tan banal, de gente bruta que no puede dedicarse a nada más” (83). Las exigentes expectativas de sus padres frustran su deseo y, paradójicamente, también el de los padres. La protagonista se centra obsesivamente en el cuidado de sus uñas, que son utilizadas como símbolo de escape y resistencia. Estas uñas provocan reacciones disímiles, pues mientras para algunos clientes son prueba de su falta de competencia: “qué se puede esperar de una mujer que llevaba tales garras” (82), para su jefe se convierten paulatinamente en una obsesión. Éste concentra su atracción por la muchacha en las uñas, “ensimismado con los ribetes dorados que adornaban cada una y que terminaban en una piedrecilla” (81), que son interpretadas por él como símbolo de una sexualidad salvaje: “[q]ué portento, pensaba, cuántos arañazos estaría dispuesta a ofrecer. . . El gerente no podía dejar de pensar en los movimientos fuertes y gráciles a la vez de esas garras” (83-84). El rechazo de paterno está finalmente en la génesis de la relación clandestina que la hija entabla con su jefe casado, quien es la única persona que, desde su perspectiva, la acepta y la valora tal como es.

A lo largo del volumen de cuentos, la neurosis, como parte intrínseca de las familias retratadas, se va desdoblado en múltiples manifestaciones. Con el sugestivo título de “Fe de ratas”, Vilches construye un relato en el que una mujer enloquece a medida que devora libros y escribe una novela. La corrección permanente de este manuscrito lo va fragmentando, estableciéndose un proceso paralelo entre la pérdida de sentido del texto y la pérdida de cordura de la mujer, quien parece ser una recreación contemporánea de Alonso Quijano. El esposo la cuida resignadamente, pues proyecta en ella la necesidad que él tiene de una madre, ya que la suya escribía obsesivamente y no le prestaba atención durante su infancia. ¿Quién es el que ha perdido la razón? es la pregunta implícita de la autora. Finalmente, el esposo se deshace de los libros de la mujer, replicando la actuación de su propio padre en una especie de espiral edípica. Aparte de estos comportamientos sorprendentes, lo abyecto entra en el relato cuando la esposa explica que las ratas se están comiendo sus libros. El esposo no da fe porque

implícitamente cree que es delirio, lo que remite al juego léxico de la autora: una “fe de erratas” literaria, o error de entendimiento. No es hasta el final del cuento cuando “[a]l recoger el manuscrito, aún más engordado, notó que unas páginas estaban rotas. Lo tomó en sus manos, observó que más que raídas, parecían mordisqueadas, comidas” (97), y percibe que tal vez la aparente locura de su mujer no es infundada y que es él quien realmente ha errado al negarse a ver lo que en realidad está ocurriendo.

En “Theobroma cacao L.”, la neurosis de la protagonista es consecuencia de un mal globalizado en países desarrollados y mantenido por el mundo del comercio y los medios de comunicación: el intento desesperado de adelgazar. Nuevamente la autora remite a la multitud de crímenes domésticos que no son visibles a primera vista, presentando de forma jocosa la imperiosa necesidad de mantener el control y la culpabilidad que se produce cuando se “falla”. La protagonista del cuento, Amanda, es una psicóloga que lleva una vida aparentemente ideal: “[s]us colegas psicólogas le envidian la vida: el tiempo libre, las horas de lectura, los viajes al extranjero, la soltería” (103). La mujer es especialista en casos de adicción en jóvenes y es reconocida en el mundo profesional por el buen desempeño de su labor, especialmente por la habilidad con la que ayuda a los padres que se sienten culpables por los vicios de sus hijos. Pero la percepción que Amanda tiene de su vida y de sí misma dista mucho de ser “envidiable”, ya que su balanza ha llegado a marcar las 150 libras. Ella intenta desesperadamente mantener su peso bajo control, pero no consigue resistirse a la imperiosa tentación de comer chocolates que es su forma de llenar el vacío que siente en su vida. Un comentario narrativo explica parte del origen de esta adicción a los chocolates:

Amanda recorría su infancia y evocaba con picardía el placer de devorarse los chocolates que su madre escondía en el viejo armario de su cuarto. Para ella estuvieron prohibidos, pues sus padres, afanados por las libritas de más que Amandita siempre tuvo y motivados por el bien de la muchachita, intentaban, sin mucho éxito, controlar su regusto por el manjar. (108)

El cuento considera el duradero impacto y efecto que tiene el control que los padres ejercen sobre los hijos para modificar su conducta. A pesar de que Amanda todavía no ha podido controlar su adicción gustativa, la reprime al ámbito íntimo, mostrándose ante la sociedad como un ejemplo de control ecuánime ante situaciones de alto riesgo.

La pérdida total de control con resultados funestos, ya vista anteriormente en el cuento “De la perfección de sus manos”, se ejemplifica claramente en “Del hilo de su voz”, donde se muestra el desespero de Lucía, una mujer mentalmente inestable que quiere demostrarle a su madre que puede cuidar de su hija Mercedita. El/la lector/a participa de su delirio obsesivo/compulsivo al leer lo que piensa y también de la solidaridad de su hija que presiente que su madre no está bien y quiere ayudarla. En este contrapunto de voces se entretene una sórdida historia de incesto que es el origen de toda la desgracia de Lucía, ya que su tío, el hermano de su madre, la había violado cuando era niña. Su conducta errática, fuera de control, así como su lesbianismo, no aceptado por el núcleo familiar, han hecho de ella la oveja negra de la familia. Lucía sufre de un perpetuo exilio, una alienación mental que la mantiene enclaustrada en su delirio personal y una alienación física que la mantiene alejada de todos excepto su hija. Ella es la personificación de la fragmentación y pérdida de control del cuerpo materno,

puesto que su autoexilio del orden patriarcal hace que exista una ruptura entre ella y su propia madre y demás familiares.

A través de la represión que ejerce sobre su hija Mercedita, a quien mantiene encerrada en un cuarto trasero, la protagonista es capaz de experimentar control y fuerza. El mayor deseo de Lucía es poder demostrarle a su madre que puede desenvolverse en la sociedad, saliendo y comprando en el mercado, por ejemplo, como cualquier otra persona. Su ambición más íntima es poder demostrarle a su madre que ella es capaz de tener control de su vida y por lo tanto, de Mercedita. No obstante, tal labor le es casi imposible por su incapacidad patológica de tolerar la suciedad y de expresar públicamente lo que siente. Esta protagonista es el ejemplo de “una mujer atrapada por los límites de su cuerpo y los de su especie, por lo que se siente siempre exiliada, tanto por los tópicos comúnmente aceptados, como por el poder de la generalización que le es intrínseca a la lengua” (Kristeva en Moi 296).

Este hecho le otorga a esta figura el carácter de erudito distinguido y agiganta al personaje dentro de la trama, aun cuando las descripciones de Griggs son las del que contempla al otro por medio de una mirada eurocentrista (Rivera). Al final del cuento, mientras Lucía va al colmado a realizar la compra, su madre encuentra a su nieta en un estado de abyección deplorable, pasando hambre y rodeada de excrementos que Lucía había dejado en un rincón del cuarto para no tener que usar el baño de la casa. La madre de Lucía, acompañada de su hijo, llama a las autoridades para que lleven a Lucía a un hospital psiquiátrico. Aterrorizada, Lucía entrevé a su marcha la posibilidad de que la historia se repita ya que su hija se queda ahora sin su protección en la casa en la que vive su hermano. Al entender la proyección que Lucía había realizado sobre su propia hija, el lector comprende que su conducta era fruto del miedo y del deseo de proteger a su hija del incesto. Al final del relato Mercedita, quien sabe que está a punto de perder a su madre, dice: “[s]igo su voz, la escucho y me agarro del hilo fino de sus gritos, cada vez más finos, como una chiringa que se pierde en el viento y me agarro, bien, con las dos manos para no perderla” (125).

A diferencia de los cuentos presentados anteriormente, las dos últimas historias presentan la historia de familias funcionales que sufren el dolor que produce la experiencia de lo abyecto al enfrentarse a la enfermedad y a la muerte. El relato “Ojo de luz” presenta a través de elementos oníricos y sobrenaturales la experiencia de una familia cuya abuela está a punto de morir. La súbita aparición de una ventana inexistente, que es vista por la hija y la nieta, indica la presencia de la muerte y del paso del umbral de este mundo al otro. A pesar de que es consciente de su situación, la abuela se deja llevar por amor a su familia y acepta todos los procedimientos médicos, asumiendo que es “ahora la muñeca de turno que se viste y desviste, se baña, se sujeta, se arrulla, se duerme” (132).

Por su parte, el relato “Álbum de espejos” presenta a tres generaciones de mujeres que, a través de las fotografías de un álbum, reflexionan sobre la vida de la madre, recientemente fallecida. La hija, al ver la foto de su madre y recordar su pasado, considera la futilidad de la vida de aquélla: “¿Por qué dejar de ser tú para ser fragmentos de tus hijos?” (135). Desde su posición de mujer realizada profesionalmente que pudo elegir el momento de su maternidad, la hija cuestiona el significado del sacrificio realizado por la madre. La protagonista reproduce así el discurso feminista de los años setenta que ayudó a cambiar las expectativas sociales y culturales de las mujeres contemporáneas, a pesar de que ese discurso radical haya sufrido modificaciones a través de los años. Kristeva admite: “El deseo de ser madre, considerado alienante o

reaccionario por la generación feminista anterior, no se convirtió en un emblema para la generación actual” (“Les temps des femmes” 323). En el cuento, el radicalismo feminista de la protagonista se modifica al perder a su madre, pues el desprecio por los valores patriarcales de la maternidad parece insustancial ante la muerte de la progenitora. La protagonista se da cuenta de que “[o]rganizarte en un álbum es doloroso, sobre todo cuando no estás y no puedo mirarte, ni corroborar las líneas y el dolor anegado en la eterna dulzura. Cuando de nada me sirve mirarme en ti para creerme mejor” (137). Ante la pérdida de la madre, la protagonista pierde su medida de comparación, sintiéndose a la deriva pues no tiene su eje, su punto de referencia para la vida. Al final, el relato presenta un juego de miradas que muestra la espiral de valores y conductas que genera la estructura familiar y social. La protagonista percibe la mirada silenciosa de su propia hija sobre sí, sintiendo que los sentimientos que ella ha tenido por su madre son idénticos a los que ahora ella encuentra en los ojos de su hija. Parece ser inevitable que las hijas solo lleguen a comprender a sus madres cuando ellas a su vez sean madres y pasen por las mismas experiencias que sus progenitoras. Kelly Oliver explica: “Through motherhood, a woman identifies with her mother” (6). En el ciclo de amor y odio entre madres e hijas no habrá perfecta sincronización de sentimientos hasta que la hija pierda a su madre y entonces lo pueda expresar. Es a partir del recuento de su vida y la relación con su madre, lo que Vilches denomina “matergrafía”, que la protagonista se enfrenta no tan solo al dolor existencial de perder a su progenitora, sino también a la irremediable culpa de no haberla comprendido ni apreciado durante su vida.⁶

Las experiencias que Vilches construye en los relatos de *Crímenes domésticos* expresan tanto el cuestionamiento como la adhesión a cierto discurso feminista que explora la productividad de la identificación femenina. Dice Kristeva al respecto:

Atestigua también el deseo de las mujeres de quitarse el peso del sacrificio del contrato social, [y] de nutrir nuestras sociedades de un discurso más liviano, más libre, sabiendo nombrar eso que aún no ha sido objeto de circulación comunitaria: los enigmas del cuerpo, las alegrías secretas, las vergüenzas, los odios del segundo sexo. (“Les temps des femmes” 325)

Es este cuerpo femenino, con sus virtudes y desaciertos, su leche y excreta, su poder de dar vida y muerte, lo que Vilches da a luz en estos cuentos. Estas historias abyectas de actitudes internalizadas por hombres y mujeres, que se convierten en crímenes, explícitos o soterrados, en sociedades evidentemente en crisis.

Referencias

- Arroyo Pizarro, Yolanda. *Ojos de Luna*. San Juan: Terranova, 2007.
 ---. *Origami de letras*. San Juan: Publicaciones puertorriqueñas, 2005.
 Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. 1938. Jackson, TN: Grove Press, 1994.
 Cabiya, Pedro. *Historias atroces*. San Juan: Isla Negra, 2003.
 ---. *Historias tremendas*. San Juan: Isla Negra, 1999.

⁶ Con referencia a la “matergrafía” Vanessa Vilches considera “ (...) que la madre es *mater matrix* del discurso autobiográfico, es decir, madre, matriz de ese discurso de construcción de subjetividades que llamamos autobiografía y que llamaré *matergrafía*” (*De(s)madres* 21).

- . *La cabeza*. San Juan: Isla Negra, 2007.
- Kristeva, Julia. "A New Type of Intellectual: The Dissident". Trad. Seán Hand. *Moi* 292-300.
- . "Le temps des femmes". *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris: Fayard, 1993. 297-330.
- . *Poderes de la perversión: sobre la abyección*. 1982. México: Siglo XXI, 2001.
- . *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil, 1980.
- . "Stabat Mater". *Histoires d'amour*. Paris: Denoël, 1983. 225-247.
- . "Stabat Mater". *Historias de Amor*. 1987. Trad. Araceli Ramos Martínez. México: Siglo XXI, 1995. 209-231.
- . "Women's Time". Trad. Alice Jardin & Henry Blake. *Signs* 7.1 (1981): 13-35.
- Mechelen, Marga van. "El arte abyecto". Trad. Hilia Moreira. *Relaciones. Serie Signos* V (1999): 5-6. Web. 2/25/2012.
- Moi, Toril, Ed. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Montijo, Josué. *El Killer*. 2007. San Juan: La secta de los perros, 2010.
- Oliver, Kelly. "Julia Kristeva's Maternal Passions". *Journal of French and Francophone Philosophy - Revue de la philosophie française et de langue française* 18.1 (2008-2010): 1-8.
- Rabelais, François. *Gargantúa y Pantagruel*. Bogotá: Panamericana, 2004.
- Santos, José E. *Archivo de oscuridades*. 2003. Prólogo Michele C. Dávila Gonçalves. West Virginia: Obsidiana Press, 2009.
- . *Deleites y miserias*. Puerto Rico: First Book Publishing, 2006.
- Vilches Norat, Vanessa. *Crímenes domésticos*. Chile: Editorial cuarto propio, 2007.
- . *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo: a propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2003.

**Writing Words, Wearing Wounds:
Race and Gender in a Puerto Rican Neo-Slave Narrative**

Radost Rangelova

Abstract

This article analyzes Mayra Santos-Febres's novel "Fe en disfraz" as a modern subversive slave narrative that inverts racial and gender hierarchies and critiques contemporary Caribbean white male privilege. The analysis answers the following questions: How does the novel represent the racialized and sexualized female body? How does the novel's representation of racial and gender relations address the legacy of the Atlantic slave trade in the Caribbean? And ultimately, what does the novel suggest about (re-) writing the personal and the collective history of slavery?

Since the 1970s, Puerto Rican women writers have created some of the most innovative literary work, in terms of the themes that they approach, the problems that they critique and the possibilities that they imagine for female empowerment, agency and equality. Authors like Ana Lydia Vega, Carmen Lugo Filippi and Magali García Ramis paved the way for the discussion, from a feminist standpoint, of the intersections of gender and sexuality with issues of class, race, colonialism, language and migration. In the past two decades, a new generation of female writers has emerged, which has proposed a critical look at the relationship between gender, sexuality, race, and the history of slavery. Novelists, short-story writers and poets like Mayra Santos-Febres, Yolanda Arroyo Pizarro and Yara Liceaga have examined the ways in which this relationship is embodied by young Afro-Caribbean women. Their characters often embrace race, gender and sexuality as markers of difference and use them to create strategies of resistance to neo-colonial and patriarchal structures of oppression.

By constructing characters whose lives are intertwined with the history of slavery and are marked by both patriarchal and neo-colonial hierarchies, these authors contribute to the production of a body of work that scholars of African-American and Anglophone Caribbean literature have called "neo-slave narratives." According to Ashraf Rushdy, who coined the term in his 1999 book *Neo-Slave Narratives: Study in the Social Logic of a Literary Form*, neo-slave narratives are "one particular form of the contemporary narrativity of slavery [...], that is, contemporary novels that assume the form, adopt the conventions, and take on the first-person voice of the antebellum slave narrative" (Rushdy 3). These accounts emerged from a particular historical and cultural moment in the 1960s, marked by the rise of the Black Power movement and of the New Left social history. More broadly, they "[replicate] the acts of the fugitive slaves who had originally written slave narratives in order to assert the authority of their experience" (Rushdy 6), thus re-legitimizing that experience. They also evoked voices that had been absent from the antebellum slave accounts, as "the authors of the Neo-slave narratives were able to make a critical comment about the historiographical tradition whose often romanticized representation of slavery was enabled by the

exclusion of first-hand African American perspectives” (Rushdy 6). Instead of simply revising the master narratives, these texts “form another kind of ‘tradition’ – one emerging from a matrix of literary discontinuities” (Rushdy 16). In this sense, neo-slave narratives don’t necessarily insert themselves into the tradition of a literary form, but rather enable the construction of multiple critical positions from which to approach the experience of slavery, its historical manifestations and contemporary effects.

An aspect of the process of defining the neo-slave narrative tradition has been the critical discussion of the neo-slave narratives produced by women. As Giuliano Bettanin explains, “During and after the 1960s, interest in slave narratives increased, and the feminist movement played an important role in the recovery of a series of slave narratives written by women, texts which broaden the slaves’ perspective on the antebellum society” (Bettanin xv). Rushdy goes even further to emphasize that, while actively engaging themselves with the political and cultural principles of the 1960s movements, black female authors¹ in particular responded critically to their association with masculinity and to their patriarchal discourse, and produced narratives centered on the women’s experience of slavery and its contemporary legacies.

This paper engages the concept of neo-slave narrative in the study of the recent literature produced by Puerto Rican women authors. It analyzes Puerto Rican author Mayra Santos-Febres’s novel *Fe en disfraz* (*Faith in a Costume*, or *Faith in Disguise*), as a modern subversive slave narrative that inverts racial and gender hierarchies. By doing so, the novel proposes a rereading of the history of slavery and critiques contemporary Caribbean white male privilege that the author traces back to the Atlantic slave trade. The questions that guide my analysis are: How does the novel represent the racialized and sexualized female body? How does the novel’s representation of racial and gender relations address the legacy of the Atlantic slave trade in the Caribbean? And ultimately, what does the novel suggest about (re-) writing the personal and the collective history and memory of slavery?

***Fe en disfraz* as a Neo-slave narrative**

Set between the 18th-century Caribbean and 21st-century Chicago, the novel focuses on the character of Fe, a female Afro-Venezuelan historian who recovers and revalorizes the narratives of female African slaves by curating exhibits in a prestigious US museum. During one of her research trips Fe discovers a dress that belonged to Xica da Silva, a freed slave who became one of the most powerful figures in 18th-century Brazil. By wearing the dress, and by subjecting herself to the physical pain that the harnesses inflict on her body, Fe intersects her personal experience of violence with the history of the female slaves that she studies. As she does that, she gradually begins to rethink her own position as an Afro-Caribbean intellectual and historian of slavery.

The narrative is interspersed with the testimonials of physical and sexual abuse of female slaves, brief accounts based on real cases that Santos-Febres accessed through primary and secondary-source research.

Fe’s story is told partly through the eyes of Martín Tirado, a Puerto Rican specialist in digital archival conservation, who works in the same museum. He becomes Fe’s lover and the second medium through which she rebuilds her personal bridge to the past. Martín’s erotic fantasies, focused as much on Fe as on the stories of the abused

¹ Both male and female authors wrote what Rushdy considers neo-slave narratives. He identifies Ishmael Reed’s *Flight to Canada* (1976), Sherley Anne Williams’s *Dessa Rose* (1986), Charles Johnson’s *Oxherding Tale* (1982) and *Middle Passage* (1990) among the works that founded the genre.

slaves, represent a poignant critique of the permanence of white male privilege in Puerto Rico, and more broadly in Caribbean and diasporic communities.

At first glance, Fe exemplifies aspects of Paul Gilroy's *Black Atlantic*, a political and cultural hybrid consciousness, defined, as he notes, "through this desire to transcend both the structures of the nation state and the constraints of ethnicity and national particularity" (Gilroy 19). The Atlantic world, according to Gilroy, is a perfect matrix for the formation of these new, hybrid, intersected and multilayered identities, as it is there that "movement, relocation, displacement and restlessness are the norms rather than the exceptions" (Gilroy 133). Similarly, critics like Margaret Shrimpton have noted that the Caribbean is one of the spaces that exemplify this consciousness, by virtue of its variety, fragmentarity and interconnectedness:

Las migraciones, los viajes y el exilio han sido siempre experiencias vitales para los pueblos caribeños, marcando de manera particular su formación como sociedades, y plasmando una variedad de identidades traslapadas que conforman el espacio del Caribe, es decir, la experiencia cotidiana de ser uno y muchos, de vivir identidades traslapadas y simultáneas (Shrimpton 154).

According to Shrimpton, the transnational condition, the deconstruction of the nation and the interconnectedness of the Caribbean identities, constantly reimagined on the verge of "all that is unstable, negotiated and contradictory between space and the subject"² (Shrimpton 155) are among the fundamental topics of Santos-Febres's work. Similarly, Nadia Celís has argued that Santos-Febres's narrative exemplifies a particular type of Caribbean identity and consciousness, defined in part by what Santos-Febres herself calls a translocal condition (Celís 133), which engenders the multiple varieties and levels of violence that have spurred experiences of migration and diaspora across the Caribbean. I would argue that the representation of such experiences has resulted in Santos-Febres's construction of an expanded notion of the Caribbean that inscribes it into the Black Atlantic and that takes even further Gilroy's discussion of the role of gender in that concept.

Fe (the novel's protagonist) is a product of the history of slavery and simultaneously an intellectual who is an agent of the construction and the representation of this history in and for a Western intellectual context. Born in Caracas and raised in Maracaibo, in the coastal Caribbean region of Venezuela, Fe goes to "un colegio para internas" (87), a type of boarding school for girls supervised by nuns. Her grandmother sends her there, half-expecting, half-fearing that Fe might follow her mother's destiny – getting pregnant and having to marry a distant cousin to save the family's honor. In her childhood fantasies Fe dreams of becoming a nun or a princess, but at the same time she is aware that she doesn't belong, that she will never be part of these worlds:

En mi fuero interno, sabía que aquello no era para mí. Me lo recordaban las alumnas del colegio y el color de mi piel. Mi piel era el mapa de mis ancestros. Todos desnudos, sin blasones ni banderas que los identificaran; marcados por el olvido o, apenas, por cicatrices tribales,

² All translations are mine.

cadena y por las huellas del carimbo sobre el lomo. Ninguna tela que me cubriera, ni sacra ni profana, podría ocultar mi verdadera naturaleza (Santos-Febres 89).

What is interesting in this description is that Fe does not simply identify herself as Venezuelan or black – she says that her ancestors had no flags to identify them, referring not only to colonialism or to the social organization of African societies in the 15th Century, but also to the treatment of slaves as chattel, not as human beings, in the Americas. Instead, Fe inscribes herself in a series of historical times and spaces -- Africa before and in the early stages of the Atlantic slave trade (the tribal scars that she mentions), the Middle Passage (the chains) and the slave plantations, invoked by the image of the carimbó, a type of drum and dance with African and indigenous influences. Fe says that her skin is the map, a type of canvass on which these times and spaces are inscribed, or what Gilroy, following Bakhtin's definition, would call a chronotope that carries both the spatial and the temporal cultural processes and tensions at play.

It is this same marginalized body that carries the times and spaces of the violence of the Atlantic history, that later enters a prestigious research and conservation institution at the University of Chicago, and puts together the first exhibit on manumitted slave women of the 17th and 18th centuries. Martín Tirado, the digital conservationist that later becomes Fe's lover, acknowledges that,

No abundan mujeres como Fe en esta disciplina; mujeres preparadas en Florencia, en México; con internados en el museo de Historia Natural o en el Instituto Schomburg en Nueva York. No son muchas las estrellas académicas con su preparación y que, como Fe, sean, a su vez, mujeres negras (Santos-Febres 16-17).

Fe has understood, in Gilroy's words, "the affinities and affiliations which link the blacks of the West to one of their adoptive, parental cultures: the intellectual heritage of the West since the Enlightenment" (Gilroy 2). But she has also inserted herself into it and has, in a sense, made it hers. On the other hand, as Chrissy Arce has argued, Fe's success also denotes the complexity of her integration into the system of knowledge that controls our understanding of the past:

El estatus de Fe como mujer y negra no sólo señala el éxito de la mujer, sino que pone de relieve su apropiación por se mismo sistema que controla nuestro conocimiento del pasado, las interpretaciones del presente, y las expectativas para el futuro" (Arce 226).

As one of the leading scholars in her field, Fe contributes to the production of a type of knowledge that has represented enslaved women in problematic ways. At the same time, *even as* one of the leading scholars in her field, her blackness still stands out and causes marvel in the eyes of her white male colleagues. Once again, blackness is not a mere reference to race or ethnicity, but rather to the history of domination, oppression and enslavement that the white male gaze recognizes and legitimizes upon directing itself to the protagonist.

It is Fe's research that brings her in contact with the dress once worn by Xica da Silva,³ which she uses to establish a personal, historical and ethical connection with the subjects of her investigation, her ancestors. The warning to not put on the dress comes too late, and Fe wears it in spite of – or rather because of – the pain that the harnesses inflict on her. By wearing the dress, and by engendering quite literally Gilroy's idea of "being in pain" – bleeding onto the dress on which the body of Xica da Silva had bled before her – Fe comes in contact with the suffering of the slave women whose testimonials she finds, preserves and makes visible in her exhibits. By repeating the words "Si pudiera salir de aquí", Fe seemingly alludes at once to the dress and to the pain that it causes her, or, at a deeper level, to her desire to leave the present time, space and body in order to "become" one of her enslaved ancestors. The strategic interjection of "Si pudiera salir de aquí [...] Salir de este cuerpo" (Santos-Febres 114) in the novel's final chapter suggests that it might not be Fe who's speaking, that her voice and her words might be those of the women who had suffered the abuses of slavery, and whose ancestral, cultural and historical pain Fe carries. These are the words of the abused slave woman with whom Fe now identifies. Through this identification Fe gradually constructs a consciousness that is both individual and part of the collective memory of Atlantic slavery. Her experience of building this consciousness culminates in the creation of her personal testimony, similar in style and structure to those of the slave women. Consequently, this chapter also directly identifies Fe's story with the genre of neo-slave narratives, positioning her character in parallel to the women whose testimonials she studies, and against the voice of Martín, who embodies the white male privilege as it is seen as another legacy of the experience of slavery.

Neo-Slave Narratives and Gender in the Black Atlantic

As the novel progresses, Fe begins to move beyond the basic tenets of Gilroy's model of Black Atlantic consciousness, not necessarily challenging them, but rather centering exclusively on the relationship between memory, identity and gender that Gilroy discusses in several chapters. Fe uses the dress as a bridge to her racial and gender identity, she employs words to (re-) write her personal and family history, and fashions her relationship with Martín to invert, physically and symbolically, the gender and racial hierarchies of power revealed through the slave narratives. In this way, she becomes a model of black feminine agency that intersects personal and historical empathy with the recuperation of the memory of slavery.

The sources of Fe's research, which allow her to establish a connection to the past, are court records and testimonials of slave women subjected to physical and sexual violence, women who were seeking justice and who rarely received it. The women are identified by name – Diamantina, María, Petrona, Ana María and Pascuala – and the novel devotes separate chapters to each one, describing in detail the abuse that they have suffered, including beatings, sexual violence and verbal humiliation. In an example of a first-person account found in the testimonial narratives, Ana María recounts the

³ Xica da Silva, or Francisca da Silva de Oliveira, was a freed slave in 18th century Brazil. She acquired wealth and power and became a legendary character, whose life has been represented in multiple works of literature, television and cinema. Arguably, the most famous representation of Xica da Silva is Carlos Diegues's eponymous 1976 film, in which she "becomes the 'power behind the throne' and a dominant force in the politics and fashion of the region" (Stam 291). It is to this image of the intersection of slave exploitation and female power that Santos-Febres alludes in her representation of the dress and of Fe's appropriation of it.

way in which “García me volvió a golpear, pero esta vez, tomó un zapato de mujer y, con el tacón, me dio muchos golpes en la cabeza y me hirió en varias partes, mientras mi ama, Doña Manuela, miraba y se reía” (Santos-Febres 49). The novel thus leaves a record of an experience that had been silenced, and of a type of violence that had remained unpunished. The women’s wounds are similar to those on Fe’s body, and their words become Fe’s inspiration for writing her own story. In this sense, Fe finds redemption for the female slaves’ invisibility through her archival work, through the exhibitions that she prepares and through her continuous quest for knowledge and recognition of their experiences. In this sense, the testimonials also align the text with the neo-slave narrative tradition, by making “a critical comment about the historiographical tradition whose often romanticized representation of slavery was enabled by the exclusion of first-hand African American perspectives” (Rushdy 6).

By identifying the protagonist with the voices of the women that she discovers in the testimonials, Mayra Santos Febres yet again “subverts the ideological institution of the traditional family unit that has functioned as national trope for puertorriqueñidad” (del Río Gabiola 78). While the novel problematizes the applicability of the concept of *la gran familia puertorriqueña* with the use of a Venezuelan protagonist, it unequivocally presents national identity as a “gendered discourse” in which “nations are frequently figured through the iconography of familial and domestic space” (McClintock 63) across continents and cultures. In *Fe en disfraz*, the representation of the family is in direct opposition to the idealized image of the national model. This is in part due to Fe’s personal and family history – the father, the traditional patriarch, is notably absent from Fe’s upbringing. In addition, as an Afro-Caribbean diasporic woman working in a US cultural institution, Fe is subjected to multiple levels of belonging and otherness. As Jossianna Arroyo has argued regarding migration and diaspora,

En la literatura puertorriqueña el viaje se ha escrito, desde sus inicios, como una narrativa familiar. Los ‘que se van’ siguen siendo, aún hoy, un lugar de inclusiones y exclusiones en el imaginario nacional y cultural puertorriqueño. En ese sentido, estas historias parten de una crisis – subjetiva, política, cultural – en la que aquel (o aquellos) que se van se sitúan ‘fuera’ del orden familiar para construirse en un ‘nuevo orden’ familiar (Arroyo 362).

In Fe’s case, this new familial order is built on a sisterhood, on spiritual and ethical connections to the women whose lives are depicted in the testimonials.

The court records and testimonials play yet another role in the novel. Fe sends the documents to Martín to prepare presentations and proposals, and he immediately begins to find excitement and pleasure in reading about the women’s abuse. Without a doubt among the most disturbing scenes of the novel, these descriptions are not used gratuitously. Through them, the novel positions Martín as the carrier of white male privilege, of unrestricted access and ability to look at, to mold and to interpret the black feminine experience of subjugation. He becomes a contemporary example of what Arce calls “the complicity of those who study the past to recover history and the indelible trace of rape as part of the sexualization of the black female body” (Arce 226). What Arce criticizes in this quote is the complicity of historical research with the objectification and the abuse of black sexuality. Instead of inviting the readers to

identify with Martín's privileged position through his point of view, the ultimate effect of these scenes is twofold. On the one hand, it forces that identification on the readers and puts them in the uncomfortable position of having to question their own relationship to the memory and the representation of slavery. On the other, it questions Fe's own internalization of the gender and racial hierarchies of slavery, and the extent to which her relationship with Martín reproduces them. Consequently, through the characters of Fe and Martín the novel critiques the possibility of academic complicity with the sexualization of the abused black female body.

The novel's subverts the intersection of the racial and gender hierarchies of slavery by inverting the power relations between the two main characters. Early in the novel Martín appears to be attracted to Fe but exhibits a traditional patriarchal view of her as a black woman – wild, seductive, mystical and instinctive. Concerned, he says that “algo extraño me estaba pasando, algo extraño y peligroso que implicaba a Fe Verdejo, la jefa del seminario” (34). He claims to be overpowered by this “algo” that seems incomprehensible, from another world. Fe is also referred to as “la jefa del seminario,” the boss of the overall research institution and not the white male narrator's boss. The only instances in which he acknowledges her as such are when he denies responsibility for the affair and when he worries about the possibility of sexual harassment charges if the affair were to be revealed:

Fe me atraía y me intimidaba. Su prestigio como jefa de división y museógrafa se me presentaba como reto, como un ‘detente’ en el camino; también, como un señuelo. Ella era mi jefa. Era una mujer negra. Ambos éramos [...] contratados por una Universidad paladina de los derechos civiles, de las leyes contra el hostigamiento sexual. No quería que se me fuera a malinterpretar (Santos-Febres 34).

The references to both civil rights and sexual harassment draw attention to race and gender, and evoke the long history of abuse that women like Fe have suffered in the workplace. Yet again, Martín uses those references not to call for justice but as a warning, as something that *he* must keep in mind if he wants to continue the affair with his supervisor without the threat of ethical or legal repercussions. Once again, his words juxtapose his own assumed reason against her unreason, and represent an attempt to reproduce the gender and racial hierarchies of slavery that Fe has managed to invert.

As the novel progresses, the relations of power begin to change, and so do the functions of each character in the construction of the memory of slavery and of Gilroy's Black Atlantic in the present. Early on it becomes clear that Fe is the one who initiates the relationship. The novel opens with a scene in which Martín is preparing for a night with her according to very specific instructions that she has sent: “Las indicaciones de Fe son claras y hay que seguirlas al pie de la letra. Son sus condiciones para nuestro encuentro. Esta vez, me han llegado escuetas, precisas” (Santos-Febres 15). In this way, she claims her own agency by establishing the terms of the relationship, through her “talent to transform bodies and her ability to manipulate desires” (Montes Cáceres 199). Controlling the terms of the relationship is only the first way in which Fe inverts the traditional power hierarchy rooted in slavery and associated with male whiteness and female blackness.

The other way in which Fe challenges both gender and racial hierarchies is through her objective for initiating the affair in the first place. Because the narrative voice is that of the subjected male, Fe's goals are never made explicit. However, her repeated insistence on wearing the dress and her meticulous instructions to Martín about the erotic and the violent part of his "role" in the performance, represent an inverted gender and racial hierarchy. Fe uses orders, making Martín kneel, kiss her or take off her shoes, and even tells him how to hurt her with the dress's harnesses. As a researcher, she is the one who possesses the material object and the historical knowledge to direct Martín, who becomes an instrument in her quest to establish a connection to past times and places. She repositions white male privilege, ridiculing it and using the male body to experience the ethical connection that she seeks. As Nadia Celís has argued, Santos-Febres's characters often use desire "as a force and counterforce that shapes the Caribbean and connects it with the rest of the world" (Celís, "Heterotopías" 134). Here, it is the control of white male desire that subverts the relations of power traditionally associated with the system of slavery, and that allows for the possibility of emancipation and for the construction of a different kind of identity, history and memory.

The way in which this relationship inverts gender and racial hierarchies becomes even clearer in the way in which it mutilates, transforms and even erases the male character. Immediately before one of the sexual encounters, Martín says, "no fui yo, lo juro, quien se levantó de la mesa del puesto donde almorzábamos tomando a Fe de la mano, conduciéndola al estacionamiento. Ni fui quien entró en el carro, quién guió a un lugar apartado" (Santos-Febres 75). Earlier, he reluctantly identifies himself as "Martín Tirado, historiador, quien intentó descifrar, cada vez con menos éxito, los signos de esta historia de la cual quiero dejar constancia[...] Mi historia quedará como testimonio, por si acaso no regreso de esta Víspera de Todos los Santos" (Santos-Febres 14). The book's critical potential, then, is contained precisely in Martín's self-denial and the recognition of his own failure, culminating in his desperate attempt to leave a testimonial of his relationship with Fe. This gesture contains an admission of powerlessness and represents precisely this destabilization and the inversion of the gender and racial hierarchies that, as Gilroy has demonstrated, are part of the Black Atlantic consciousness.

Conclusion

In *Fe en disfraz* Mayra Santos-Febres recovers the history of the objectification, the sexualization, and the abuse of the black female body during the colonial period, and proposes a contemporary re-reading of it. Characterized by what Paul Gilroy has termed a Black Atlantic, hybrid, or double consciousness, Fe's personal narrative approximates the novel to the Neo-slave narrative form and serves as a poignant critique of the contemporary legacy of the racial and gender hierarchies embedded in the very foundations of slavery. Through her relationship with Martín, Fe inverts and re-signifies these hierarchies, ultimately establishing an ethical connection to the past that is both personal and collective, and envisioning ways to use that connection as a tool of feminine liberation, agency and empowerment.

References

- Arce, Chrissy. "La fe disfrazada y la complicidad del deseo." *Lección Errante: Mayra Santos-Febres y el Caribe contemporáneo*. Nadia Celís & Juan Pablo Rivera, Eds. San Juan: Isla Negra Editores, 2011: 226-246.
- Arroyo, Jossianna. "Historias de familia: migraciones y escritura homosexual en la literatura puertorriqueña." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26.3 (Primavera 2002): 361-378.
- Bettanin, Guiliano. "Defining a Genre: Octavia Butler's Kindred and Women's Neo-Slave Narrative." *49th Parallel: An Interdisciplinary Journal of North American Studies*. 14 (Summer 2004).
- Celís, Nadia. "Heterotopías del deseo: Sexualidad y poder en el Caribe de Mayra Santos Febres." *Lección Errante: Mayra Santos-Febres y el Caribe contemporáneo*. Nadia Celís & Juan Pablo Rivera, Eds. San Juan: Isla Negra Editores, 2011: 132-152.
- . "La traición de la belleza: Cuerpos, deseo y subjetividad femenina en Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres." *Chasqui* 37.2 (Nov. 2008): 88-105.
- Gabiola, Irene del Río. "A Queer Way of Family Life: Narratives of Time and Space in Mayra Santos-Febres's 'Sirena Selena vestida de pena.'" *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 11 (2007): 77-95.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- McClintock, Anne. "Family Feuds: Gender, Nationalism and the Family." *Feminist Review* 44 (July 1993): 61-80.
- Montes Cáceres, Elizabeth. "Cuerpo, deseo y lenguaje en La Celestina y Sirena Selena vestida de pena." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 32.1 (Otoño 2007): 189-202.
- Rushdy, Ashraf H. A. *Neo-Slave Narratives: Study in the Social Logic of a Literary Form*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Santos-Febres, Mayra. *Fe en disfraz*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- Shrimpton, Margaret. "El Caribe fluctuante, ¿una metonimia definitoria?: Transgresión y desconstrucción en *Sobre piel y papel*." *Lección Errante: Mayra Santos-Febres y el Caribe contemporáneo*. Nadia Celís & Juan Pablo Rivera, Eds. San Juan: Isla Negra Editores, 2011: 153-168.
- Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian History & Culture*. Durham: Duke University Press, 1997.

**Inside the Bones: Una exploración postcolonialista de Palo Monte en
Outside the Bones de Lyn Di Iorio**

Sarah Piña

Resumen

Cuando se habla de postcolonialismo hay una tendencia a pensar en la experiencia social e histórica de grupos subalternos sin la agencia necesaria para poder contar su historia ni posicionarse políticamente en la arena pública. Con su obra *Outside the Bones*, Lyn Di Iorio construye un nuevo discurso postcolonialista al destacar en la ficción la práctica sincrética de Palo Monte, generalmente exotizada o marginalizada, y al dar voz a una protagonista subalterna que encarna la posibilidad de recuperar esta agencia, superar la subalternidad y de construir una identidad propia sobre la base de su herencia cultural, en este caso cifrada en su religión.

Cuando se habla de postcolonialismo hay una tendencia a pensar en la experiencia social e histórica de grupos subalternos sin la agencia necesaria para poder contar su historia ni posicionarse políticamente en la arena pública. El colectivo de Estudios Subalternos fundado por Ranajit Guha y la revista *Subaltern Studies* han dado cumplida cuenta de esa visión epistemológica; sin embargo, otros críticos, como Édouard Glissant, han considerado cómo ciertas sociedades colonizadas y grupos subalternos han conseguido llevar a cabo una revolución cultural en términos de la identidad colectiva del Caribe¹. En ese sentido, creemos que religiones como la Santería, el vudú y el Palo Monte pueden ser consideradas postcolonialistas, ya que nacieron bajo la opresión colonizadora², es decir, estas religiones sincréticas emergieron precisamente debido al hecho de que sus practicantes tenían que ocultar sus creencias. La Santería, probablemente el caso más representativo, se desarrolló bajo la opresión religiosa de los españoles en Cuba gracias a que los esclavos reconocieron paralelismos entre su religión africana y el catolicismo. Si las religiones africanas tenían un panteón de *orishas*, la católica tenía un equivalente en sus santos; los esclavos reconocieron las analogías que se podían establecer entre ambas religiones y las fusionaron, disfrazando a sus *orishas* de santos para así ocultar su religión prohibida (Lefever 319). Con idéntica perspectiva a la de Glissant, Miguel Barnet comenta en *Afro-Cuban Religions* que las religiones afro-caribeñas llegaron “con quienes fueron transportados desde el otro lado del océano contra su voluntad (...) encontrando [en América] nuevas raíces y empapándose en una sabia diferente que los transformó, contribuyendo a que nacieran nuevas hojas en el árbol de nuestra cultura”³ (11). En *Outside the Bones*, Lyn Di Iorio⁴

¹ “Un discours éclate”, *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981. Print.

² Nota Nathan Murrell en *Afro-Caribbean Religions* que “al igual que otras religiones afrocubanas, la persecución hizo que la práctica de Palo Monte se hiciera clandestina, contribuyendo así a su aislamiento y, también, a su preservación cultural” (154). La traducción es mía.

³ Todas las traducciones son mías.

⁴ Lyn Di Iorio es profesora de literatura y escritura creativa en The City College of New York y The Graduate Center of the City University of New York, y autora de varias obras académicas. Creció en Puerto Rico y asistió a la universidad de Harvard donde recibió su doctorado en literatura. En 2011, entró

construye un discurso postcolonialista de dos maneras: destacando en la ficción la práctica sincrética de Palo Monte, generalmente exotizada o marginalizada, y dando voz a una protagonista subalterna que encarna la posibilidad de superar la subalternidad y de construir una identidad propia sobre la base de su herencia cultural, en este caso cifrada en el Palo Monte.

El discurso postcolonialista de esta novela se da inicialmente en el hecho de que Di Iorio presenta al público anglófono una religión poco conocida como si fuera una más de las que dan forma a la especificidad cultural de los hispanos en los Estados Unidos. Según Miguel A. de la Torre, “aunque los hispanos no constituyen un bloque monolítico, sus prácticas religiosas y creencias, o la ausencia de ellas, sí juegan un papel importante a la hora de entender su identidad” (225). La presentación detallada de estas religiones en la literatura hispana de los Estados Unidos educan por una parte al público (Baeza Ventura), informando de cómo dan forma a un contradiscurso postcolonial. Al describir en detalle los aspectos de Palo y explicar su lenguaje y ritualidad, Di Iorio está educando a su público literario, eliminando de alguna forma el exotismo que envolvía esta práctica y con ello las connotaciones negativas⁵ que muchas veces rodean estas religiones debido al salto cultural entre la cultura afro-latinoamericana y el imaginario eurocéntrico que domina Norteamérica⁶. Además, como se discutirá más tarde, el Palo aparece como un elemento positivo que la protagonista desarrolla para aumentar su confianza y poder, consiguiendo hacerse con una identidad más fuerte y segura a medida que recupera su herencia religiosa y cultural. Gracias a muchos autores hispanos de los Estados Unidos que han considerado en sus obras las religiones afrohispanas como parte integral de su identidad⁷ (o la identidad de sus protagonistas), el exotismo que las ha rodeado va desapareciendo⁸. Comenta Cristina Gonzalez que

durante las últimas dos décadas la cultura afrocaribeña ha sido aceptada tanto entre los latinos caribeños como entre los no latinos, produciéndose un número de obras de autoras latinas en las que se tratan de manera importante y positiva las prácticas religiosas y espirituales relacionadas con la Santería, el Palo Monte y el Vudú” (“Latina Authors” s/p).

Esta visibilidad es clave para entender el Palo como una religión no sólo más aceptada sino válida. Comenta Foucault sobre la importancia de la visibilidad de acuerdo con la validez de cualquier asunto:

en la lista de “Top Ten Latino Authors to Watch and Read”; *Outside the Bones* es su primera novela y hasta la fecha ha recibido varias distinciones, entre ella el “Best Debut Novel” de la lista “Latinidad: Best Latino Books of 2011”.

⁵ “Históricamente las religiones afrocaribeñas han sido consideradas prácticas paganas y subdesarrolladas propias de los márgenes de la sociedad caribeña.” (Murrell 3)

⁶ Las religiones afro-caribeñas “son frecuentemente consideradas en bloque” y el vudú “en los Estados Unidos es frecuentemente asociado con prácticas de magia negra, con hechizos y pociones, zombies y muñequitos con alfileres para castigar a los amantes y esposas infieles” (Clark 6).

⁷ “[Las religiones afrocaribeñas] son una parte integral del legado caribeño ... generando interés internacional e inspirando un amplio número de obras dignas de estudio académico” (Murrell 1).

⁸ En el caso de las religiones de los puertorriqueños, Solimar Otero declara en su artículo “Getting There and Back” que: “esas prácticas espirituales y la gente son tanto de Nueva York como de África. Forman parte de la sociedad. nuyorican y africana al tiempo.” (286)

Hacer visible lo que antes no lo era puede tener a veces el efecto de una lupa Pero hacer visible lo que no lo es puede también conllevar un cambio de nivel, atendiendo a un material que hasta entonces no tenía relevancia para la historia y cuyo valor moral, estético o histórico no había sido reconocido.⁹

De acuerdo con esta propuesta de Foucault, la presencia creciente de religiones afrocaribeñas en la literatura hispana de los Estados Unidos, en la obra de autores como Tato Laviera, Sandra María Esteves, Junot Díaz, Isabel Allende, Christina García, Ernesto Quiñonez, Dolores Prida y Lyn Di Iorio contribuyen a conseguir esta visibilidad¹⁰. Además, estas obras presentan las prácticas religiosas sincréticas de manera natural, al mismo nivel que otras religiones, dando a entender cómo éstas cumplen las mismas funciones que la religión católica, motivo por el cual forman gran parte de la identidad de los hispanos en los Estados Unidos. En este sentido comenta la escritora Judith Ortiz Cofer: “En los Estados Unidos, [las religiones afro-Caribeñas] funcionan como psicólogos, y la gente las practica en búsqueda de apoyo y alivio, y también para sentir cierta conexión y control sobre un mundo extremadamente confuso” (737). Stephen Gregory también confirma la importancia de las religiones afrocaribeñas en términos de identidad en *Santería in New York City: A Study in Cultural Resistance*:

La participación en las actividades, religiosas o no, relacionadas con [las religiones afrocaribeñas] ha sido un importante medio de afirmar la identidad étnica, así como de renegociar colectivamente esa identidad y el legado cultural en unas condiciones sociales y políticas en constante cambio... [Estas religiones] reclaman una identidad cultural específica para los afrodescendientes con el objetivo de ejercitar creencias y formas de sociabilidad que contrastan significativamente con los modelos dominantes en la cultura y sociedad norteamericana. (xi)

Algunos de los autores, como Laviera¹¹ y Esteves¹², son practicantes de estas religiones y basan su re-escritura en la experiencia que ellos mismos tienen de cómo estas prácticas son recibidas por un público amplio. Confirma Jason Pitzl-Waters en su artículo “Rediscovering Santería” que la aparición de “narrativa sobre Santería escrita por practicantes es un signo de que esta práctica hasta ahora secreta en América está aflorando y cambiando la narrativa general en torno a creencias y costumbres” (s/p). Esto sucedería también con otras religiones presentadas recientemente en la literatura

⁹ Brochier, J.J. “Entretien sur la prison: le livre et sa méthode.” *Magazine littéraire*, junio 1975: 27-33.

¹⁰ Elementos de Santería están presentes en las siguientes obras de los autores citados: Todas las obras de Laviera, inclusive *American* y *La Carreta Made a U-Turn*; *Yerba buena* de Esteves; *Bodega Dreams* y *Chango's Fire* de Quiñonez; *Dreaming in Cuban* y *The Agüero Sisters* de García; y *Beautiful Señoritas and Other Plays* de Prida. Elementos del vudú y del espiritismo emergen en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* de Díaz y *La isla bajo el mar* de Allende. *Outside the Bones* de Di Iorio es la primera obra de ficción en inglés que presenta la religión afro-caribeña de Palo Monte como tema central.

¹¹ Laviera explica cómo la Santería ha influido sus obras en “From New York to the World: An Interview with Tato Laviera” (Luis 1027).

¹² Confirma Carmen Rivera en *Kissing the Mango Tree*: “Creyente y practicante de Santería, Esteves utiliza la religión africana para crear sus propios mitos de empoderamiento y liberación, que trascienden los objetivos del nacionalismo insular” (76).

hispana de los Estados Unidos, como sucede con el Palo Monte en la obra de Di Iorio. La creciente presencia de las religiones afro-caribeñas en la novela hispana de los Estados Unidos propone un discurso postcolonialista aún poco explorado. Al mismo tiempo estas obras contribuyen a diseminar ideas positivas sobre dichas religiones.

En este artículo analizaremos cómo la protagonista de *Outside the Bones* de Di Iorio, Fina, contribuye a construir el discurso postcolonialista antes mencionado. Fina es conocida como “la bruja” del barrio (43). Realmente es una *palera*, una practicante de Palo Monte. Fina encarnaría un ser subalterno y, en función de las teorías sobre la subalternidad de la mujer de Gayatri Spivak, Fina vendría a ser subalterna por triplicado, pues “si eres pobre, negra y mujer [la subalternidad] opera en tres sentidos” (“Can the Subaltern Speak?” 90). Fina es una mujer negra puertorriqueña que vive en la metrópoli de la ciudad de Nueva York, con un trabajo (cuando lo tiene) mal remunerado. Está claro que ella tiene muy pocas posibilidades, en forma de dinero o educación formal, por ejemplo, para superar su subalternidad. El Palo Monte es parte de su herencia cultural y la ayuda a construir una identidad propia, con más confianza y autoestima, lo cual la ayuda a obtener lo que desea en la vida. En un principio, la obra presenta a un personaje que no está totalmente entregado al Palo, por lo que su identidad no está completa; de hecho, el lector observa a una Fina con una identidad “en construcción” que va completándose a lo largo de la obra a medida que va desarrollando su práctica religiosa y reconociendo su herencia cultural. En primera instancia, es preciso entender algunos aspectos que distinguen esta religión de otras religiones afro-caribeñas, lo cual explica por qué Di Iorio la escogió. Mary A. Clark considera los orígenes de la religión y las características de su práctica:

Los practicantes, llamados *paleros* (*palera* en femenino) trabajan con espíritus de muertos (*nfumbi*) extremadamente poderosos, usando un caldero sagrado similar al de Ogún que llaman *prenda* en español o *nganga* en la lengua kongonesa de Bakongo. Mientras que el caldero de Ogún contiene sus atributos de hierro, la *prenda* contiene una variedad de elementos naturales, incluyendo palos del monte. De ahí el término *palo* en el nombre de muchas de estas tradiciones. Los seres que habitan estos calderos no son deidades, sino seres humanos con poderes especiales, que son considerados espíritus poderos que pueden ayudar a los devotos. (93-94)

El hecho de que Di Iorio escogiera el Palo como la religión practicada por Fina también tiene que ver con su identidad y es un intento por mantener sus propios orígenes. En una entrevista Di Iorio explica que

El Palo es mucho más africana que otras religiones afrocaribeñas. Es más dura, una magia del monte que los cimarrones solían practicar en Cuba. En ese sentido, tiene una africanía esotérica y, quizá, más auténtica”, lo cual puede ser utilizado como metáfora de los orígenes. (Entrevista personal por correo electrónico)

Ahora bien, con la progresión de la obra, el lector observa a Fina entregándose más y más a la religión, lo cual refleja el proceso identitario que se está desarrollando en términos de adquirir seguridad y poder. Al principio de la obra Fina apenas está

aprendiendo a practicar Palo, y siempre a un nivel algo superficial debido a la reticencia de su esposo, un americano que no está familiarizado con estas religiones y las ve desde el punto de vista del occidental:

The truth was that after I had started learning Palo Monte about a year ago or so, Gus and I had been spending less and less time together. Gus' reaction to Palo was, "That stuff freaks me out, man." And somehow, even though I was real drawn to Palo, I always felt as if Gus' baby blues were watching me when I came back from Tata Victor's apartment. Judging. Holding me back.¹³ (3)

En la práctica de Palo Monte el palero manipula a los espíritus para obtener lo que desea¹⁴. En el caso de Fina, su objeto de deseo es Chico, un músico de su barrio constantemente liado con otras mujeres, incluso con la ex-Miss Universo Isís. Cuando se divorcia de Gus, su marido, se obsesiona con Chico, entregándose más al Palo y, a fin de cuentas, a la búsqueda de su identidad. El divorcio de Fina en sí es una muestra de su deseo de independencia y le otorga más confianza para sobreponerse a su subalternidad. Además, no deja de ser simbólico su separación de quien encarna la mirada occidental, así como que es a partir de ese momento cuando puede empezar a perseguir sus propios deseos, utilizando la práctica del Palo como herramienta. También es importante notar las veces en que Fina expresa su deseo por practicar Palo, pero no como su mentor, su "badass Godfather in the magic arts"¹⁵, Tata Víctor Tumba Fuego (23). En *The Location of Culture*, Homi Bhabha considera la posibilidad que existe en reconsiderar la historia tradicional, podándola y adaptándola para poder narrar la experiencia de la cultura en términos propios (145). Fina adapta el Palo tradicional a la forma que ella quiere para así adaptarse a su ambiente de la ciudad de Nueva York y también a sus creencias. Fina comenta acerca de los sacrificios involucrados en el Palo:

Blood is the most sacred form of energy, and when the spirits drink they become enlivened to help us in this world. But shit, we ain't on the island no more, we don't sacrifice in the mountains of Africa or Cuba; we do it in our apartments. Can't we substitute and modernize a little with the other aspects of the religion? Streamline and make it more up to date? (...) I wasn't going to tell [Tato Victor] this, but fucking wild horses were never going to drag me to kill a ram or a goat, no matter what. Just the idea of it made me want to pass the fuck out¹⁶. (28-9)

¹³ "La verdad es que después de que empecé a practicar Palo Monte, hace un año más o menos, Gus y yo hemos pasado menos tiempo juntos. La reacción de Gus al Palo fue 'hombre, esas cosas me asustan.' Y de alguna forma, aunque me atraía mucho el Palo, siempre sentí que los ojos azules de Gus me estaban vigilando cuando regresaba del apartamento de Tata Victor. Juzgando. Deteniéndome".

¹⁴ "Unlike in Santería, where the orishas cannot be controlled by humans, in Palo spirits are manipulated by *paleros*. Indeed, the manipulation of the spiritual realm is central to Palo Monte" (Edmonds and Gonzalez 106).

¹⁵ "Maldito padrino en prácticas mágicas".

¹⁶ La sangre es la forma de energía más sagrada, y cuando los espíritus la toman ganan fuerzas para ayudarnos en este mundo. Pero carajo, ya no estamos en la isla, no sacrificamos en las montañas de África o Cuba, lo hacemos en nuestros apartamentos. ¿No podemos reemplazar algunas cosas y modernizar un poco la práctica con otros de sus aspectos? ¿Simplificarla y actualizarla? (...) No le iba a decir esto a Tata Victor, pero ni caballos salvajes iban a hacer que yo matara un carnero o una cabra. Sólo con pensarlo me dan ganas de desmayarme.

Es decir, ella quiere practicar el Palo, pero no de la misma forma que su Tata Victor ni sus antepasados. Así, por ejemplo, para ella no es posible sacrificar animales. Fina va a practicar el Palo en sus propios términos, transformándolo.

Otro aspecto que habla de la configuración de su identidad, es la creciente confianza y seguridad que Fina experimenta, especialmente a partir de su iniciación al Palo. Este “ingreso” en la religión es representativo de la importancia de la autoestima y expresa el poder de manejar el destino utilizando la religión adaptada a su ambiente y a sus propias creencias. Explica Christine Ayorinde en *Afro-Cuban Religiosity, Revolution and National Identity* que “una persona se inicia en Palo Monte al ser *rayado*, es decir, al ser practicadas en su cuerpo pequeñas incisiones en las que se introduce medicina” (16). Fina, al principio de la obra, explica así su miedo de entregarse al Palo:

Trouble was there was no coming back from the cutting. To be cut in palo meant that you might see all the *nfuiris*, all the spirits of the dead and all the *nkisis*, the gods of the woods and wind and you might even see a few born lately in the street . . . But more important, once you were cut, all the *nkisis* and *nfuiris* saw you. You were now a part of their world and could never get away from them. It was like TV monitors from the world of the dead watching you 24/7 and that idea scared the shit out of me.¹⁷ (25)

No está lista para ser rayada a Palo porque todavía no ha aceptado por completo la religión; todavía no cree totalmente en sus poderes porque su subalternidad la tiene atrapada. Es justo antes de que empiece la segunda parte de la novela cuando Fina declara que quiere ser rayada (76), lo que supone un momento de transformación. En palabras de Gloria Anzaldúa, “solo a través del cuerpo, de la carne que tira, puede el alma humana ser transformada” (97). Definitivamente, entonces, este es el punto de inflexión en que Fina se entrega completamente a la religión, es el acto simbólico con el que recupera su herencia y empezara construir su propia identidad sobre la base de la religión de sus antepasados.

En este punto cabe mencionar el importante papel de la botánica en la novela y cómo contribuye al desarrollo del discurso postcolonialista. La botánica es un almacén en el que los practicantes de religiones afro-caribeñas consiguen los productos que necesitan para sus rituales y sus *fufús*¹⁸. La botánica representa un espacio alternativo a la identidad hegemónica norteamericana. De hecho, se podrían analizar las botánicas desde una perspectiva postcolonialista, pues su existencia radica en la colonización de quienes practicaban religiones de origen africano. De acuerdo con la teoría de Michel Foucault sobre estética, metodología y epistemología,

¹⁷ “El problema es que no hay vuelta atrás después de rayarse. Ser rayado en Palo quería decir que tal vez vieras a todos los *nfuiris*, todos los espíritus de los muertos, y a todos los *nkisis*, los dioses del bosque y del viento, y a lo mejor también vieras algunos nacidos recientemente en la calle. . . Pero lo más importante es que, una vez rayado, todos los *nkisis* y *nfuiris* te verían a ti. Pasas a formar parte de su mundo y no puedes escapar de ellos. Es como estar frente a monitores de televisión del mundo de los muertos vigilándote todos los días de la semana y esa idea me ponía los pelos de punta.”

¹⁸ Un término utilizado bastante en la novela para hablar los hechizos o sortilegios de los Paleros.

las botánicas son una especie de heterotopia compuesta de una acumulación de objetos;

. . . son lugares diseñados en el centro de la institución social, una especie de utopía materializada en que son representados, cuestionados o revertidos los emplazamientos reales de la cultura; son una especie de lugar fuera de los lugares, pero localizables... cada heterotopia tiene una función precisa y específica en la cultura.¹⁹

De hecho, las botánicas tienen una función específica y materializan una parte del Caribe en el espacio urbano de Nueva York y en la novela. Cuando Di Iorio describe los objetos religiosos de la botánica en *Outside the Bones*, “from blue plastic virgins to wooden statues of slaves in chains, old Haitian farmers, porcelain Kwan Yins and Buddhas” (126)²⁰, provee una representación panorámica de varias partes del mundo y religiones sincréticas que se encuentra la metrópoli²¹. Confirma Solimar Otero:

El camino y el viaje incluyen dioses portátiles. . . de África al Caribe y de ahí a las calles y barrios de Spanish Harlem en New York City. Las botánicas encontradas en esos caminos proporcionan apoyo y material a las múltiples diásporas espirituales, son una fuente flexible de abastecimiento de una población fluctuante. Uno puede reconectar con el hogar y continuar el viaje... La botánica actualiza la parte africana de la isla; lleva *el monte* a la ciudad en un modo que es específicamente afroboricua más que negro. (285- 287)

Estas ideas de Otero enlazan con las teorías de Foucault, quien propone el espacio del jardín proverbial como parte del mundo y como totalidad del mismo. La botánica sería también una parte del Caribe y, al mismo tiempo, todo el Caribe, especialmente para los afro-caribeños que la frecuentan para conseguir aquellos objetos de su cultura material que dan forma a su identidad.

Como se ha dicho anteriormente, Fina lucha contra sí misma a lo largo de la obra hasta que acepta finalmente su identidad afrocaribeña por completo gracias a la práctica del Palo en sus propios términos. Fina aprende a tener control y así, poco a poco, se despoja de sus inseguridades gracias a la práctica religiosa y a su inteligencia: es la mujer que sabe, pero no puede o quiere decir todo lo que sabe (Ludmer 51). Dice Fina, “Because you know, I ain’t stupid. I talk stupid sometimes because you can make a point better when people aren’t expecting much from you” (39)²². Fina es muy exigente en un principio con su apariencia física, lo cual revela cierto complejo de inferioridad, la

¹⁹ De la lectura “**Des espaces autres**”, *presentada en una conferencia del Cercle d'études architecturales* 14 marzo 1967. Se publicó en *Architecture, Mouvement, Continuité* en octubre 1984, 46-49.

²⁰ “Desde vírgenes de plástico azul a figuras de madera de esclavos con cadenas, viejos granjeros haitianos, Kwan Yins de porcelana y Budas”.

²¹ Según Edwin David Aponte en “Metaphysical Blending In Latino/a Botánicas In Dallas”: “Las botánicas son una combinación de centro espiritual, farmacia popular, almacén metafísico y librería que se han convertido en un punto de encuentro de la fusión religiosa de las comunidades hispanas de los Estados Unidos.” (57).

²² “¿Sabes? Yo no soy idiota. A veces hablo como si lo fuera porque puedes defender tu opinión mejor cuando la gente no espera mucho de ti”.

subalternidad que le impide realizarse completamente como persona, como palera o como mujer. En más de una ocasión describe su apariencia física de forma despectiva, un hecho que demuestra que es consciente de su subalternidad: "...I have serious fat sliding around in my batwings"; "my glorious ghetto fat"; belligerent boobs and pumpernickel arms" (42-43)²³. A veces también se compara con la ex-Miss Universo: ". . . "girls like me could never be... White as a soap opera star... [a] dark-skinned girl like me" (43)²⁴. Pero en la segunda parte de la novela, el lector puede observar a una Fina cambiada a partir de su iniciación en Palo. De hecho, Fina pierde mucho peso, reflejo externo de su cambio interno. Esto se demuestra en un comentario que hace ella misma sobre su autoestima y sobre cómo ha evolucionado gracias al Palo Monte:

Belief was like a fancy dress I'd always stopped myself from trying on because I thought it would feel tight and wrong. I was learning that not only was this elegance within reach, but that the sense of freedom I felt was, for the first time, internal²⁵ (127).

Fina siente ahora un poder integral que la hace capaz de entregarse completamente al Palo y, por lo tanto, de reconstruir su propia identidad. Su transformación ahora está por completar. La autora de la novela, Di Iorio, comenta:

Creo que el hecho de que Fina no pudiera aceptar el Palo en un principio, cuando se muestra ambivalente sobre algunas de sus prácticas²⁶, es un reflejo de su miedo a entender su propio pasado, su historia y su relación con Puerto Rico. Una vez se inicia en el Palo y se conecta a los *nfuiri*, se da cuenta de su potencial. Sus habilidades mágicas son una manifestación de un ser más satisfecho con quien es en ese momento. (Entrevista personal por correo electrónico)

En las últimas líneas de la obra, Fina dice que ya no está "tied to the rituals and memories of the bones" (195)²⁷; ella ha adaptado el Palo al espacio urbano en donde vive y ha conformado su identidad sobre esa nueva forma de la religión. Confirma Di Iorio:

Al final de la novela me di cuenta de que Fina ha reconfigurado el Palo para su propio uso. No es el mismo Palo que Víctor practica. Ella ha creado sus propios rituales y prácticas, y también su propio panteón de antepasados que ahora viven en las aguas de Central Park. No está atada ya a los rituales de huesos practicados por otros, sino a su propia

²³ "La grasa me cae por mi brazo de murciélago", "gloriosa grasa de geto", "tetas beligerantes y brazos de pan de pueblo".

²⁴ "Las chicas como yo nunca podríamos ser...blancas como una estrella de telenovela... una chica oscura como yo".

²⁵ "La confianza para mí era como un vestido elegante que nunca me probé porque siempre pensé que me iba a estar demasiado justo y me sentaría mal. Estaba aprendiendo que la elegancia estaba a mi alcance y que la sensación de libertad que sentía era, por primera vez, interna".

²⁶ "Las prácticas de Santería y vudú dominicano de los latinos en Estados Unidos están cargadas de ambivalencia debido a la mediación y a la falta de familiaridad, pues en muchos casos acceden a ellas de manera indirecta" (Di Iorio, *Killing Spanish*, 12).

²⁷ "Atada a los ritos y recuerdos de los huesos".

adaptación a la realidad urbana de Nueva York, a la que ella pertenece.
(Entrevista personal por correo electrónico).

De acuerdo con las declaraciones de Di Iorio, es preciso considerar que al final de la obra *Fina carga* con los huesos de su bisabuelo, también palero, lo cual simboliza que ella ha recuperado, por fin, de forma literal y metafórica, su herencia cultural y religiosa. Es entonces cuando ella puede entregarse al Palo completamente y cuando es capaz de re-hacer la religión en sus propios términos y utilizarla para reafirmarse sobre su subalternidad.

A lo largo de la novela, el lector sigue el camino de Fina en la búsqueda de su propia identidad a través del espacio simbólico de la práctica religiosa. Como protagonista, muestra que el Palo Monte es fundamental para mantener sus raíces caribeñas y construirse una identidad completa, libre de inseguridades. Al recuperar la práctica de Palo Monte como religión personal en la ficción, Di Iorio deconstruye la visión exoticista que sobre ella tiene la cultura occidental. La visibilidad creciente de estas religiones en la literatura hispana de los Estados Unidos es una indicación positiva que invitan al lector a elaborar un discurso postcolonialista progresivo.

Referencias

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- Aponte, Edwin David. "Metaphysical Blending in Latino/a Botánicas in Dallas". De La Torre, Miguel A., y Gastón Espinosa. *Rethinking Latino(a) Religion and Identity*. Cleveland: Pilgrim Press, 2006. 46-68.
- Ayorinde, Christine. *Afro-Cuban Religiosity, Revolution, and National Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2004.
- Baeza Ventura, Dra. Gabriela. Lectura. Clase sobre *La isla bajo el mar* de Isabel Allende. Universidad de Houston, Houston, Texas. 19 nov. 2011.
- Barnet, Miguel. *Afro-Cuban Religions*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2001.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Brochier, J.J. "Entretien sur la prison: le livre et sa méthode." *Magazine littéraire*. junio 1975: 27-33.
- Clark, Mary A. *Santería: Correcting the Myths and Uncovering the Realities of a Growing Religion*. Westport: Praeger Publishers, 2007.
- De La Torre, Miguel A. *Santería: The Beliefs and Rituals of a Growing Religion in America*. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing, 2004.
- Di Iorio, Lyn. *Outside the Bones*. Houston: Arte Público Press, 2011.
- . *Killing Spanish: Literary Essays on Ambivalent U.S. Latino/a Identity*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- . Entrevista personal por correo electrónico. 30 nov. 2011.
- . Entrevista personal por teléfono. 8 dic. 2011.
- Edmonds, Ennis B., y Michelle A. Gonzalez. *Caribbean Religious History: An Introduction*. New York: New York University Press, 2010.
- Foucault, Michel. "Des espaces autres". *Architecture, Mouvement, Continuité*. octubre 1984: 46-49.
- Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

- Gonzalez, Cristina. "Latina Authors Explore Santería and Other Afro-Caribbean Religions". *NY Daily News*. 12 oct. 2011. n. pag. Web. 15 octobre 2011.
- Gregory, Steven. *Santería in New York City: A Study in Cultural Resistance*. New York: Garland Publishing, 1999.
- Lefever, Harry G. "When the Saints Go Riding In: Santería in Cuba and the United States." *Journal for the Scientific Study of Religion*. 35.3 (1996). *JSTOR*. Web. 10 diciembre 2011.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. Patricia Elena González. Puerto Rico: Huracán, 1985.
- Luis, William. "From New York to the World: An Interview with Tato Laviera". *Callaloo*. 15.4 (1992): 1022-1033. *JSTOR*. Web. 20 de noviembre 2011.
- Murrell, Nathaniel. *Afro-Caribbean Religions: An Introduction to Their Historical, Cultural, and Sacred Traditions*. Philadelphia: Temple University Press, 2010.
- Ocasio, Rafael. "The Infinite Variety of the Puerto Rican Reality: An Interview with Judith Ortiz Cofer". *Callaloo*. 17.4 (1994): 730-742. *JSTOR*. Web. 23 noviembre 2011.
- Otero, Solimar. "Getting There and Back: The Road, the Journey, and Home in Nuyorican Diaspora Literature". Torres-Padilla, Jose L., and Carmen H. Rivera. *Writing Off the Hyphen: New Critical Perspectives on the Literature of the Puerto Rican Diaspora*. Seattle: University of Washington Press, 2008. 274-292.
- Pitzl-Waters, Jason. "Rediscovering Santería." *Patheos.com*. The Wild Hunt, 21 March 2009. n. pag. Web. 22 noviembre 2011.
- Rivera, Carmen S. *Kissing the Mango Tree: Puerto Rican Women Rewriting American Literature*. Houston: Arte Público Press, 2002.
- Spivak, Gayatri C. "Can the Subaltern Speak?" Williams and Chrisman 66-111.
- Williams, Patrick, and Laura Chrisman. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Columbia University Press, 1994.

Poder, imagen e identidad en *Capá prieto*

Luis Miletta

Resumen

El propósito de este trabajo consiste en explorar cómo los relatos de la colección *Capá prieto* de Yvonne Denis Rosario inauguran de cierta manera una nueva visión del negro puertorriqueño en las letras nacionales. Este ensayo examinará las dinámicas del poder, el locus de desarrollo y la identidad e imagen del negro que se presentan en los cuentos de la colección, comparándolos con parte del corpus de la narrativa y del teatro afro-latinoamericano y afro-puertorriqueño. Con este propósito se examinarán los personajes y se deconstruirán las tramas de los cuentos dentro de varios marcos teóricos.

Al repasar la narrativa y el teatro latinoamericano sobre el tema del negro y su condición, hay cuatro aspectos que siempre están presentes: el poder y sus dinámicas, la identidad, la imagen y el locus, independientemente de si las obras están escritas por autores blancos o negros. Tanto el ávido lector como el astuto investigador de la literatura afro-latinoamericana se percatarían de la ausencia de estos elementos ya que dicha ausencia haría de la pieza literaria una anomalía. En 2010 vio la luz por vez primera *Capá prieto* de Yvonne Denis Rosario. Esta colección de cuentos cambia el patrón sobre el tratamiento del negro en cuanto a su identidad, su imagen, el locus en que se desenvuelve y las dinámicas de poder que rodean su condición. Estos cuentos, como conjunto, presentan una serie de posturas novedosas en la literatura afro-latinoamericana y nunca antes vistas en la literatura afro-puertorriqueña.

El propósito de este trabajo consiste en explorar cómo el nuevo tratamiento que ofrece *Capá prieto* de los aspectos antes mencionados inaugura una nueva visión del negro puertorriqueño en las letras nacionales. Este ensayo examinará las dinámicas del poder, el locus de desarrollo y la identidad e imagen del negro que se presentan en los cuentos de la colección, comparándolos con parte del corpus de la narrativa y del teatro afro-latinoamericano y afro-puertorriqueño. Con este propósito se examinarán los personajes y se deconstruirán las tramas de los cuentos dentro de varios marcos teóricos. Cabe señalar que esta colección se sitúa dentro de la literatura caribeña y latinoamericana y por consiguiente es apropiado considerarla dentro de ese marco en el análisis final.

En cuanto al posible simbolismo del título del libro, vale la pena mencionar que el capá prieto es un árbol nativo de las Antillas, Centroamérica y la mitad norte de Sudamérica. La madera es de excelente calidad y recibe muchos usos, especialmente en la artesanía y la ebanistería. Además, "Capá prieto" fue el nombre de una organización subversiva del siglo XIX, cuyo líder y fundador fue Emeterio Betances. El propósito de este grupo fue el de conspirar contra la corona española para el procuramiento de la autonomía puertorriqueña. En la obra que se analizará en estas páginas tenemos, simbólicamente, a Yvonne Denis como artesana que talla una nueva imagen e identidad del afro-puertorriqueño. En segundo término, la obra, como la sociedad secreta de Betances, es una colección de cuentos subversiva que conspira contra una imagen y una

identidad tergiversada e incompleta del negro, para trascender así los límites insulares de Puerto Rico.

Por otra parte, es necesario destacar también el trabajo del maestro Samuel Lind para la portada del texto, que logra definir y resumir la esencia del libro y de sus cuentos de una manera magistral. Con una base fuertemente simbólica, talla Lind a un hombre negro que emerge de un tronco de capá prieto, así como Denis talla la imagen del negro puertorriqueño en sus relatos. Los pies/raíces del negro, largos y puntiagudos, penetran la tierra apenas, con sus raíces expuestas, como si el hombre de ébano se hubiera mudado, se hubiera reubicado. De igual forma, en esta obra narrativa de Denis se produce una reubicación del negro puertorriqueño en su terruño borincano. En la pintura de Lind, brotan hojas verdes de las extremidades y de la cara, lo que anuncia el renacer del árbol. Denis, por su parte, hace renacer, con cierto barniz enciclopédico, la historia del negro puertorriqueño. Historiadores perdidos en el tiempo, heroínas de la resistencia, poetas, declamadores, bibliotecarias, abogados, maestros, compositores, archivistas y amas de leche aparecen en sus páginas, esbozando la contribución del negro y la negra en los anales históricos y culturales de la isla.

El primer cuento, titulado “El silenciamiento”, es un relato en dos tiempos históricos. La primera parte se sitúa en 1797, cuando Francisco Lanzos, soldado y archivero, decide documentar primero una fiesta en honor a los Orishas y, un día después, un ataque inglés. Lanzos esconde estos pergaminos en un fortín en la isla de San Juan. En la segunda parte, los pergaminos son encontrados por un historiador en el Archivo General de Sevilla y más tarde éste es apresado en Loiza, Puerto Rico tras haber robado los documentos. En el segundo cuento, “Barrotes olvidados”, la autora literaturiza al prócer Pedro Albizu Campos. Albizu Campos fue un líder del movimiento pro- independencia de Puerto Rico. Presidió y fue portavoz del Partido Nacionalista Puertorriqueño y fue encarcelado varias veces en los Estados Unidos y Puerto Rico por conspirar contra el gobierno de los Estados Unidos. En este cuento la cárcel La Princesa se convierte en un personaje con voz propia que pondera sobre la situación de Albizu Campos e inclusive habla con él. Es así como sabemos que él es torturado y expuesto a la radiación que finalmente le causa la muerte. En el tercer cuento, titulado “Ama de leche”, Josefa Osorio Villarán es una esclava, luego liberta, que funge como ama de leche en la familia Gorrión. A finales del siglo XX, un descendiente de Juan Gorrión sueña repetidamente con unos senos negros, y no comprende el significado de sus sueños hasta que un manojito de manuscritos encontrados en la antigua casa de los Gorrión se lo develan. El cuarto cuento, titulado “El turbante del maestro”, es otra literaturización de una figura prominente del Puerto Rico del siglo XIX. Felicita, la hija de Josefa Osorio Villarán, mejor conocida por Maíta, se educa en la escuela del Maestro Cordero¹. El quinto cuento, titulado “Calle Felipe Rosario Goyco”, trata del amor platónico que sienten una joven puertorriqueña y Felipe Goyco, el famoso compositor puertorriqueño. El sexto cuento se titula “Roble” y enlaza con el cuento anterior, pues la misma joven relata su vida, principalmente la pérdida de su padre y el final de su vida en la casa que la vio crecer, madurar y envejecer. El último relato, “Periódicos de ayer”, relata la amistad entre un archivero aficionado de Puerto Rico y Arturo Alfonso

¹ Padre de la educación pública puertorriqueña. Autodidacta que proveyó educación a niños, independientemente de su raza o status social, en su residencia durante cincuentaiocho años.

Schomburg². El octavo cuento es “La cucaracha y el ratón en la biblioteca”, con el que Yvonne Denis continúa su patrón de literaturizar a figuras afro-puertorriqueñas, en este caso a Pura Belpré, quien además de ser la primera bibliotecaria puertorriqueña en la ciudad de Nueva York también fue escritora y titiritera. El noveno cuento se titula “In re: Federico Bruma” y aborda la intersección de la vida del acaudalado y corrupto licenciado Bruma con la del afamado declamador puertorriqueño Don Juan Boria. El décimo relato, “Ficha: Angelamaría Davila” se basa en la vida de la poeta del mismo nombre, narrando su presunto asesinato y el suicidio del que la ultimó. El undécimo cuento se titula “Desahucio desde el Palmar” y relata el asesinato a manos de la policía de Adolfina Villanueva Osorio en un desalojamiento forzoso. El duodécimo y último cuento se titula “Bufete de abogados” y en éste un empresario británico y su equipo de trabajo viajan a Puerto Rico para concretar los pormenores legales en cuanto a la viabilidad de la apertura de una sede de la empresa en la isla. Al final del cuento, el señor Westminster y su equipo de trabajo van a la oficina de los abogados para finalizar los pormenores del negocio y se asombran al conocer a los abogados del bufete porque todos son negros.

El análisis de las dinámicas del poder en *Capá prieto* es de suma importancia, ya que el tratamiento del poder en éste es totalmente distinto al que figura en el corpus existente. En el siglo XIX, la literatura expresa el discurso del poder y su proyecto de configurar una nación a semejanza de la metrópolis de la que el negro quedaba excluido. *El jíbaro* (1849) de Manuel Alonso, *El guajiro* (1890) de Cirilo Villaverde y *Enriquillo* (1882) de Manuel de Jesús Galván son ejemplos de esa fabricación literaria que, a medida que pasaba el tiempo, se hizo portadora de la esencia nacional a pesar de su tergiversación de la construcción racial nacional. Estas dinámicas crearon una serie de anomalías en el negro y en la psique nacional, y facilitaron procesos como el del blanqueamiento o el de la auto-negrofobia. Ya desde finales del siglo XIX algunos negros comienzan a ser parte de la élite intelectual que produce el saber, pero su literatura, aunque inserta al negro en su ficción, sigue manteniéndolo de diversas formas en una posición social subalterna. Como parte de esa élite intelectual, Denis rompe con la óptica tradicional y con la representación que se ha hecho del negro hasta hace poco. En su obra, el negro no aparece ya en un ambiente deprimente, ni está sujeto a prejuicios, ni se siente menos por ser negro. El poder gubernamental y de las grandes empresas que tanto daño le infligen al negro y que lo mantienen en paupérrimas condiciones de vida en las novelas de la caña, como *Over* (1939) de Ramón Marrero Aristy, *Tiempo muerto* (1998) de Avelino Stanley, *Azúcar* (2001) de Alan Cambeira o *La isla bajo el mar* (2009) de Isabel Allende, no afectan al afrodescendiente en los cuentos de Denis.

En toda la narrativa y dramaturgia latinoamericana sobre el negro, escrita tanto por negros como por blancos, se presenta generalmente una dinámica del poder, sea política, eclesiástica o elitista, que se transmite a través del texto. A través de esta dinámica convergen en el texto la fuerza, la resistencia y la subyugación; el personaje se ve siempre abocado a la opresión o a la rebelión, lo que limita y tergiversa su representación, fomentando el (auto)menosprecio de su raza y la animalización. Se percibe además un dominio psico-social sobre el negro en la trayectoria de esta narrativa. Baker argumenta que “se hacen evidentes tres categorías de dominación

² Historiador, escritor y activista. Investigó y recopiló información acerca de las contribuciones de los afro-latinoamericanos y afro-americanos a la sociedad. Fue una importante figura del movimiento conocido como Harlem Renaissance.

psico-social que pueden ser clasificadas como obediencia, dependencia y control del pensamiento” (35)³. En *Capá prieto* el negro o mulato no está expuesto, condicionado o transmutado por las dinámicas del poder y sus estéticas. Los personajes principales, e inclusive los secundarios, están libres de estas fuerzas sociales que los vejan. Aunque algunos se reconocen como negros, no se encuentra en la trama ningún factor limitante ni excluyente. Los personajes se mueven a través de sus respectivas historias como parte de la máquina del poder más que de su engranaje. Aún la esclava, luego liberta, Maita tiene la libertad de escoger su empleo y su futuro. En los cuentos de Yvonne Denis los discursos del poder son casi imperceptibles y no se ensañan contra el negro.

En la obra de Denis hay solamente tres cuentos que consideran el poder y sus dinámicas. “El silenciamiento”, “Barrotes olvidados” y “Desahucio desde el Palmar”. En “El silenciamiento”, el título implica de entrada que para haber silenciamiento tuvo que haber habido una voz. La voz histórica de Francisco Lanzos. Este deja registrada para la posteridad la defensa de la ciudad de San Juan por una unidad de pardos y deja como legado el recuento de una celebración de corte religioso afro-puertorriqueño del siglo XVII. El poder no afecta al negro en la primera parte del cuento. El poder se reduce a una confrontación entre la fuerza y la resistencia cuando los británicos son repelidos por los pardos del patio. En la segunda parte del cuento es con el castigo que el poder se expresa. El Dr. Francisco Santaella roba los escritos de Lanzos del Archivo Histórico General de Las Indias en Sevilla para ser luego aprehendido en Puerto Rico cuando trataba de viajar a los Estados Unidos, siendo eventualmente extraditado a España. Tanto la disciplina que condena el acto de robar como el castigo por encarcelamiento son herramientas del poder. El castigado no es un negro, o por lo menos no sabemos si lo es. Esto de por sí rompe un patrón en la literatura afro-latinoamericana. El tema de este cuento no se debe de tomar como una imposición del poder, si no como el olvido de un documento en el Archivo Histórico General de Las Indias tras haberse encontrado en uno de los muros de una fortificación que se había restaurado.

“En barrotes olvidados”, el poder y sus discursos toman un matiz político. A pesar de que el encarcelado es un afro-puertorriqueño, la razón de su reclusión no es racial. Ambas partes, el gobierno y Albizu Campos, pueden ser víctimas o victimarios y héroes o antihéroes, dependiendo de la inclinación política del que los examine. Albizu Campos, graduado de derecho en Harvard y veterano de la Primera Guerra Mundial con el ejército de los Estados Unidos, fue el líder pro-independentista más prominente de Puerto Rico y trató de combatir el colonialismo. Albizu viajó por toda Latinoamérica en busca de apoyo para la lucha por la independencia. Al regresar a Puerto Rico en 1930 fue elegido presidente del Partido Nacionalista Puertorriqueño y fue acusado de autor intelectual de dos masacres en Puerto Rico y de un plan para asesinar al Presidente Harry S. Truman en el 1950. Desde 1936 y durante veinticinco años, Albizu Campos pasó su vida entrando y saliendo de la cárcel. El cuento de Denis presenta el último de estos encarcelamientos, cuando fue expuesto a la radiación que le causaría la muerte después de ser indultado por el gobernador Luis Muñoz Marín. En este cuento tenemos la dicotomía de poder/resistencia entre el estado y el sedicioso o entre el libertador y el imperialismo.

En el último relato, “Desahucio desde el Palmar”, es donde el poder se hace más palpable, aunque la mujer asesinada durante el desahucio que lleva a cabo la policía no

³ Todas las traducciones del inglés son mías.

es ultimada, a nuestro entender, por el color de su piel, sino por su clase social. En cuanto al tratamiento del poder se refiere, Denis logra una vez más disociar al afro-puertorriqueño de una trama negativa. Adolfin Villanueva Osorio es una víctima más del abuso del poder y de la brutalidad policiaca que hasta el día de hoy se denuncia en los diarios del país. El análisis de los discursos del poder en la literatura afro-latinoamericana es de suma importancia para el entendimiento de la identidad del afrodescendiente y su desarrollo en ella.

Entendemos la identidad como todo lo que hace a un ente reconocible e identificable. La identidad abarca tanto cómo la persona se ve a sí misma como su concepto de individualidad y afiliación con un grupo. El término proviene del sustantivo latino *identitas*, una derivación del adjetivo *idem* que significa “lo mismo”. De manera que la identidad implica tanto lo personal como lo relativo al grupo, ya que también enfatiza el compartir cierto grado de igualdad de características. El proceso de formación de esa identidad en el negro en Latinoamérica se problematiza tanto en tiempos coloniales como poscoloniales. Podemos ver ejemplos en la literatura latinoamericana de ambos modos de formación de esa identidad en el negro. De acuerdo con Weinreich y Saunderson, “la formación de la identidad propia tiene lugar a través de la identificación que el sujeto realiza con otras personas importantes para él (fundamentalmente con los padres y con otros individuos durante sus experiencias biográficas, y también con “grupos” que son percibidos de manera específica). Algunos de estos ‘otros’ pueden ser positivos en tanto que uno aspira a poseer sus mismas características, valores y creencias (proceso de identificación idealista) o negativos cuando uno desea apartarse de sus características (proceso de contra-identificación defensiva)”. (54-61) Ese proceso de contra-identificación defensiva está presente en muchas obras del corpus literario sobre el negro, aunque no lo está en los cuentos de Yvonne Denis. De hecho, al revisar los once cuentos vemos con sorpresa que la identidad no es un factor temático en ellos. En el único cuento en el que aparece la identidad del negro, sea personal o de grupo, es en “El silenciamiento”. Cuando Francisco dice “soy Francisco Lanzos, capitán de la compañía de negros o pardos como algunos nos dicen (...) nuestro grupo, compuesto por negros libres de la costa” (15) o cuando pronuncia “agradecíamos en la festividad del Bembé, por la protección dada a nuestra gente negra” (16), Lanzos se está identificando como negro y está identificándose como parte de un grupo racial y cultural. A excepción de este caso, los cuentos de Denis no revelan la existencia de una identidad específicamente afro-puertorriqueña. La autora le da un matiz distinto a la temática de la identidad afro-puertorriqueña al desracializarla, presentándola como parte de la identidad puertorriqueña, una identidad que es multiracial y no racista. Denis presenta la identidad puertorriqueña como un todo que tanto el negro como el caucásico o el mestizo han construido. Denis simplemente le da su lugar al negro en ese proyecto; lugar que la sociedad puertorriqueña también le ha dado, independientemente del racismo, en algunos círculos.

Si el tratamiento de la identidad del negro es novedoso en los cuentos de Denis también lo es el tratamiento de la imagen su imagen. Entendemos el concepto de imagen como la manera en que los otros perciben a un ente o a un grupo de personas. Tanto las masas latinoamericanas como los escritores han creado, en el caso de los afro-latinoamericanos, una imagen muchas veces distorsionada. De acuerdo con Richard Jackson “la imagen negativa de los negros, fruto de la mentalidad racial decimonónica, no ha sido aún completamente desechada en el siglo XX, lo cual resulta, cuando menos,

sorprendente” (469). En el contexto de la narrativa latinoamericana, *Capá prieto* presenta una visión nueva y una perspectiva del negro original, revocando toda una herencia literaria que ha contribuido a la subyugación del negro. En términos generales, la imagen del negro proyectada en la literatura latinoamericana ha adolecido de unidimensionalidad y ha sido tergiversada e instrumentalizada. Para ello basta revisar brevemente algunos ejemplos de la narrativa antiesclavista decimonónica, como *Cecilia Valdés* (1882) de Cirilo Villaverde, *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda o *La Cuarterona* (1867) de Alejandro Tapia y Rivera; u obras de la narrativa negrista de principios y mediados del siglo veinte, como *Risaralda* (1936) de Bernardo Arias Trujillo, *Pompeyo Amargo* (1942) de Dionisio Trillo Pays, *Ébano* (1955) de Alberto Ordoñez Arguello, así como la obra de Francisco Arriví: *Vejigantes* (1968), *Medusas en la bahía* (1970) y *Sirena* (1971). También en la narrativa escrita por autores negros o mulatos, como *Mersé* (1926) de Felix Soloni, *Over* (1939) de Ramón Marrero Aristry, *Azúcar* (2001) de Alan Cambeira, *El último río* (1966) y *Cuando los guayacanes florecían* (1954) de Nelson Estupiñán Bass, *Juyungo* (1943) de Adalberto Ortíz, *Nuestra señora de la Noche* (2006) de Mayra Santos Febres o *Las criadas de la Habana* (2002) de Pedro Pérez Sarduy, se presenta una raza devaluada por los blancos y por los negros mismos, sexualizada en algunas ocasiones, bestializada en otras, embrutecida y deshumanizada. Las letras puertorriqueñas participan de esa visión y a algunos de los ejemplos mencionados antes se podrían añadir obras como *En el fondo del caño hay un negrito* (1950) de José Luis González, *La casa en la Laguna* (1997) de Rosario Ferré, *Narciso descubre su trasero* (1974) de Isabelo Zenón Cruz, *La juega de gallos o el Negro bozal* (1852) de Ramón C.F. Caballero, *Tío Fele* (1883) de Eleuterio Derkes o *La negra azul* (1833) de Cayetano Coll y Toste, por mencionar algunos títulos. En estas obras la imagen del afro-descendiente está asociada a la pobreza, la desesperación, el racismo y los prejuicios. En *Capá prieto*, por el contrario, el negro y el mulato se humanizan, se profesionalizan, se dignifican; el negro, como personaje, es historiador y agente en la construcción de la identidad nacional. Denis ha proyectado una imagen literaria ya depurada de personas que son ídolos de la cultura popular cuya aportación al acervo cultural ha sido reconocida tanto nacional como internacionalmente.

Haciendo un breve recorrido por los cuentos con personajes poco conocidos o ficticios se puede observar como la imagen del negro se renueva en una imagen positiva. En el “El silenciamiento”, Francisco Lanzos, capitán de la compañía de negros y pardos, es también archivero. En las postrimerías del siglo XVIII, Francisco Lanzos es un negro que sabe escribir y que documenta para la posteridad eventos que ocurren durante un ataque a la isla de San Juan. Francisco no es el único soldado ni guerrero en los anales de la literatura afro-latinoamericana, también aparecen personajes similares en *La renuncia del héroe Baltasar* (2005) de Edgardo Rodríguez Juliá, en *Las lanzas coloradas* (1931) por Arturo Uslar Pietri y en *Juyungo* (1943) de Adalberto Ortíz, pero sólo en “El silenciamiento” el soldado aparece en una trama sin racismo y sin dinámicas del poder que lo coloquen en desventaja. Francisco se sitúa en la intrahistoria puertorriqueña como uno de los muchos negros y mulatos que defendieron la isla una y otra vez, y como constructor de fortificaciones en sus desempeños paramilitares. Es por esto que Francisco reivindica la imagen del negro como soldado y defensor de las Américas. Francisco nos recuerda a Baltasar en *La Renuncia del Héroe Baltasar* en cuanto a su habilidad de escribir y reescribir la historia durante la colonia. Pero mientras Baltasar subvierte la historia, Francisco la produce y la documenta. Por otro lado, en el

relato “Ama de leche” se presenta a Josefa Osorio Villarán, una mujer esclava y luego liberta que trabaja para los Gorrión. Este personaje se presenta en contraposición al de Ceferina de la Cruz, también ama de leche, de “La galería” (1952) de José Luis González. Ceferina fue obligada a ir a una hacienda en contra de su voluntad para amamantar al hijo de su amo y al dejar de lactar a su recién nacido, éste muere seis meses después. La imagen del ama de leche cambia sustancialmente con Josefa, pues esta mujer desarrolla una relación materno-filial con sus hijos de leche, e inclusive vuelve a la casa de los Gorrión como liberta y bajo ciertas condiciones para continuar sus labores. El narrador explica las dinámicas de estas relaciones cuando dice “esa fusión entre la boca y el seno creó una atadura espiritual entre todos” (33).

Cabe mencionar que otra particularidad de la narrativa afro-latinoamericana y negrista es el locus al que el negro se circunscribe. En la ciudad vive en la pobreza oprimente de los barrios bajos (*Baldomera* (1938) de Alfredo Pareja Diezcanseco) o dentro de la opulencia como miembro de la servidumbre (*La casa en la Laguna*). En el campo, y especialmente en los bateyes de las grandes plantaciones de azúcar, el negro aparece sumergido en las más paupérrimas condiciones de vida. Alan Cambeira describe las condiciones sanitarias del batey en la plantación “Esperanza Dulce” así:

Heat vapors rose from the fowl-smelling, slow-flowing sludge as it oozed along the narrow, shallow trough. The unforgiving malice of the sun's rays seemed to be baking the repugnant conglomerate of ingredients that made up the discarded garbage of each cabin along both sides of the route of the trough. One could discern floating lazily in the sludge of intermingling animal and human dung; stale urine; castoff, rotting food (what little there was to throw away); infants' diapers dirtied by dried excrement, heavily soiled feminine napkins encrusted with putrid blood; the decomposed carcass of somebody's cat smothered by maggots, emptied sardine tins; broken bottles; empty, crushed beer cans—a genuinely eclectic collection of trash. (3)

En los cuentos de Dennis el locus, urbano en su totalidad, no se ensaña con los afro-descendientes, sino que viene a ser un lugar donde los negros se desempeñan a cabalidad y contribuyen al desarrollo de las artes y la sociedad. En términos psicológicos estos cuentos se acogen a la teoría de Julian B. Rotter sobre el control del locus, que considera el efecto que tiene sobre la personalidad de los individuos el control que creen ejercer sobre los eventos que los afectan.

[A] person's locus (Latin for place or location) can be either internal (meaning the person believes that they control their life) or external (meaning they believe that their environment, some higher power or other people control their decisions and their life)... [I]ndividuals with an external locus feel that their lives are controlled by circumstances; they feel disempowered to do anything about their lives leaving everything to fate. (9)

Mientras que muchos personajes de la literatura afro-latinoamericana están dominados por su locus, esto no sucede en el caso de los personajes de los cuentos de Denis. Los

protagonistas de Denis tienen pleno dominio de sus vidas y total control sobre sus decisiones.

Por último, las mujeres en las historias de Yvonne Denis no son amantes de blancos ni desean casarse con uno de ellos, como sí sucede en obras clásicas como *Mersé*, *Cecilia Valdes* o *La Cuarterona*. Las mujeres negras no desean emblanquecerse, como en *Vejjigantes* o *Sirena*, no son personificadas como entes de las esferas más bajas de la sociedad, como en *Baldomera*, ni son esclavizadas, como en *La isla bajo el mar*. Los hombres, por su lado, tampoco aparecen trabajando de sol a sol en la esclavizante cultura de la caña, como en *Azúcar*. Estos hombres no navegan las aguas del Caribe buscando trabajo en los cañaverales de sus islas, como en *Tiempo Muerto* y *Over*. Los personajes de Denis tampoco se avergüenzan de su ascendencia, como en *Medusas en la Bahía* y en el *Ultimo Río*, ni cometen suicidio por un amor imposible con una blanca, como en *Roquedal* (1954). Lo trascendental de los cuentos de Denis es que rompen con el tono temático con el que se había representado al negro tradicionalmente.

Para cimentar nuestra tesis acerca de la originalidad de los cuentos de Denis consideremos ahora simultáneamente las tres características principales de la literatura afro-latinoamericana y negrista: poder, identidad e imagen, y observemos con éstas en mente la narrativa y el sujeto. Bravo apunta a que Bakhtin teoriza sobre el “deslinde entre novelas que llama “monológicas”, dominadas por una perspectiva discursiva que jerarquiza y redistribuye las diferentes discursividades de la novela; y la “dialógica”, que pone en interrelación los diferentes estratos discursivos, que pone ante el lector las distintas perspectivas sin tomar partido por ninguna” (40). Si nos permitimos extender las ideas de Bakhtin sobre la novela a la narrativa en general, podemos observar que la gran mayoría de la literatura afro-latinoamericana o negrista es monológica y que, en muy pocos casos, podemos encontrar piezas literarias que sean dialógicas. Los cuentos de Denis, por otro lado, no encajan en ninguna de estas categorías, su perspectiva discursiva no es ni jerarquizante ni dialógica. El sujeto, por otro lado, en gran parte de esta literatura es un subalterno. De acuerdo con Coronil “la dominación y la subalternidad no son inherentes, sino características relacionales. La subalternidad no define el ser de un sujeto, sino un estado dominado del ser” (648), razón por la cual el negro es el subalterno por excelencia de esta literatura. Por otro lado, en los cuentos de Denis el único subalterno que no cambia su subalternidad es Adolfin Villanueva Osorio, y no por su condición racial, sino por su estrato social. Los otros dos subalternos, Francisco Lanzos y Josefa Osorio Villarán, se ajustan a la relatividad explicada por Coronil.

[S]ubalternity is a relational and relative concept; there are times and places where subjects appear on the social stage as subaltern actors, just as there are times or places in which they play dominant roles. Moreover, at any given time or place, an actor may be subaltern in relation to another, yet dominant in relation to a third. (648)

La subalternidad del negro en los cuentos de Denis es anacrónica, de ahí su irreverencia.

Con la ausencia de las tres grandes características de la literatura afro-latinoamericana y negrista: el poder, la identidad y la imagen, esta colección de cuentos es notable. Durante décadas los estudiosos de este género se han concentrado en la literatura comprometida escrita por negros, entendiendo por comprometida la literatura

que representa los problemas sociales del negro. Así, la crítica ha dejado de lado, en términos generales, toda una excelente producción que no atiende a la problemática social. La obra de Denis puede que se reciba con idéntica apatía en ciertos círculos académicos, ya que no satisface las expectativas de aquellos estudiosos que han centrado su trabajo académico en la literatura negrista cifrada en la temática y representación clásicas. La crítica académica ha alimentado así la producción de obras literarias que se basan exclusivamente en el racismo y la situación social del negro. Independientemente de los méritos o deméritos técnicos que puedan tener los cuentos de Denis, ésta crea un mundo literario incoloro donde la piel del negro no le impide destacar en su sociedad. Estos cuentos, por otro lado, nos muestra el otro lado de la experiencia del negro en Puerto Rico; ofrecen una visión refrescante que muestra otra cara de las dinámicas sociales y raciales en Puerto Rico y en Latinoamérica.

Referencias

- Allende, Isabel. *La Isla bajo el mar*. New York: Random House, 2009.
- Alonso, Manuel. *El jíbaro*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 2001.
- Arias Trujillo, Bernardo. *Risaralda*. Medellín: Editorial Bedout, 1963.
- Arriví, Francisco. *Vejigantes*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1970.
- . *Bolero y plena*. San Juan: Editorial Tinglado Puertorriqueño, 1960.
- . *Sirena*. San Juan: Editorial Tinglado Puertorriqueño, 1960.
- Baker, M. *The New Racism: Conservatives and the Ideology of the Tribe*. London: Junction Books, 1981.
- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción: para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987.
- Caballero, Ramón C.F. *La juega de gallos o el negro bozal*. Mayagüez, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1965.
- Cambeira, Alan. *Azúcar*. Baltimore: Publish America, 2004.
- Coll y Toste, Cayetano. "La negra azul", en *Leyendas Puertorriqueñas*. San Juan: Editorial Cantero, Fernández & Co., 1925.
- Coronil, Fernando. "Listening to the Subaltern: The Politics of Neo-Colonial States." *Poetics Today*. Winter 1994: 643-658, 15: 4.
- de Jesús Galván, Manuel. *Enriquillo*. México: Editorial Porrúa, 1976.
- Denis, Yvonne. *Capá prieto*. Editorial Isla Negra: San Juan Puerto Rico, 2010.
- Derkes, Eleuterio. "Tío Fele", en *Obras encontradas. Literatura puertorriqueña negra del siglo XIX escrita por negros*. Eleuterio Derkes Martinó y Roberto Ramos-Perea eds. San Juan: Ateneo Puertorriqueño, 2009. 102-243.
- Estupiñán Bass, Nelson. *El Último Río*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1966.
- . *Cuando los guayacanes florecían*. Quito: Editorial el Conejo, 1983.
- Ferré, Rosario. *La casa en la laguna*. New York: Vintage Book, 1996.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. Salamanca: Anaya, 1970.
- González, José Luis. "La galería", en *La galería y otros cuentos*. México: Editorial Era, 1972.
- . "En el fondo del caño hay un negrito." *Todos los cuentos*. México: Editorial U.N.A.M., 1996.
- Jackson, Richard. "Black Phobia and the White Aesthetic in Spanish American Literature." *Hispania*. Sept, 1975: 467-480, Vol. 58, No.3.

- Marrero Aristy, Ramón. *Over*. Santo Domingo: Librería Dominicana, 1963.
- Ordoñez Arguello, Alberto. *Ébano*. San Salvador: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1954.
- Ortíz, Adalberto. *Juyungo*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Pareja Diezcanezo, Alfredo. *Baldomera*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.
- Pérez Sarduy, Pedro. *Las Criadas de la Habana*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2001.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *La renuncia del héroe Baltasar*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1986.
- Rotter, Julian. "Generalized expectancies of internal versus external control of reinforcements." *Psychological Monographs*, 1966: 1-28. Vol. 80.
- Santos Febres, Mayra. *Nuestra Señora de la Noche*. Madrid: Espasa, 2006.
- Stanley, Avelino. *Tiempo Muerto*. Santo Domingo: Cocolo Editorial, 1998.
- Soloni, Felix. *Mersé*. Habana: Editorial Soloni, 1926.
- Tapia y Rivera, Alejandro. *La cuarterona*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Torres Septién, Ramiro. *Roquedal*. México: [s.n.], 1954.
- Trillo Pays, Dionisio. *Pompeyo Amargo*. Montevideo: C. García & cía., 1942.
- Uslar Pietri, Arturo. *Las lanzas coloradas*. New York: W. W. Norton & Co., 1944
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005.
- . *El guajiro*. Habana: Imprenta La Lucha, 1890.
- Weinreich, P., & Saunderson, W. (Eds.). *Analyzing identity: Cross-cultural, societal and clinical contexts*. New York: Routledge, 2003.
- Zenón Cruz, Isabelo. *Narciso descubre su trasero*. Humacao, P.R.: Editorial Furidí, 1975.

Tú, la oscuridad: negritud y no occidentalidad

Carmen Centeno Añeses

Resumen

Esta ponencia, presentada en el congreso Negritud 2012, se acerca al análisis de la novela *Tú, la oscuridad* de Mayra Montero, y, en particular, al tratamiento y representación que se hace en ella de las religiones afro-antillanas (vudú y sociedad secreta Abakuá).

Es imposible analizar o ponderar la cultura caribeña, sobre todo los sectores más negros de ésta, sin tomar en cuenta la religiosidad de origen africano que, en casos como el de Haití, han acompañado hasta sus luchas emancipatorias. Antonio Benítez Rojo reconoce que la religiosidad en el África negra no se circunscribe a la adoración de deidades sino que está íntimamente ligada al conocimiento y a la manera de hacer exégesis del mundo, por lo que no puede separarse de la economía, la política, la filosofía y lo social. (191) También en el Caribe la religiosidad excede lo puramente religioso, como lo ha demostrado principalmente la gesta libertaria de Haití, país que es el cronotopo de la historia de la novela *Tú, la oscuridad* de Mayra Montero, publicada en Barcelona en 1995.

Esta obra tiene una crítica notoria en cuanto al aspecto de la religiosidad afroantillana en ella tratado, pero paradójicamente no ha sido contemplada por entero en función de la misma. La historia del herpetólogo que viaja a Haití en busca de una especie en extinción se monta a través de dos voces narrativas¹, además de con textos intercalados sobre la desaparición de los sapos. Esta superposición nubla en parte el entendimiento de la importancia que la autora le concede al vudú, así como a otras expresiones afrorreligiosas, como manifestación de la historia y concepción del mundo del país. Dos claras excepciones son los trabajos críticos de Rebeca Franqui y Ángel Rivera. La primera ha explorado la presencia de la religiosidad de origen africano en tres obras de Mayra Montero: *Tú, la oscuridad*, *La trenza de la hermosa luna* y *Del rojo de su sombra* y señala que la escritora examina “las estructuras socioculturales desde el contexto religioso para sugerir nuevas interpretaciones respecto a la importancia del vudú no solo en la cultura haitiana, también en el desarrollo de la dictadura duvalierista”. (Franqui 13) Aunque coincidimos con este análisis, Franqui no considera en su estudio la presencia de la sociedad secreta abakuá en la obra de Montero, aspecto del que nos ocuparemos en este artículo con detalle. Por su parte, Ángel Rivera destaca el silencio como elemento caracterizador de *Tú, la oscuridad*; éste serviría para enfatizar el carácter calmado y silencioso del personaje de Thierry Adrien, misterioso guía que a través del silencio y la religión ofrece una nueva voz al Caribe, especialmente al sujeto haitiano. (Rivera 2)

La retórica del silencio se impone a lo largo de la novela de diferentes formas y el silencio como tal se menciona y reitera en diferentes instancias. *Tú la oscuridad* es una ruptura total con el cientifismo occidental a pesar de que uno de los narradores es Víctor Griggs, famoso herpetólogo. El saber que se detalla en la novela no es el

¹ Montero ha utilizado esta estrategia narrativa en otras ocasiones, como en *El capitán de los dormidos*.

recogido por el medio convencional de la escritura, sino a través de la palabra oral y del silencio mismo. El propio Víctor Griggs, uno de los personajes más importantes, narra que Thierry, el guía haitiano, le pide que apague su grabadora cuando comienza a enseñarle una de las normas de su culto: “La ley en la que estaba a punto de ilustrarme no podía perdurar de otra manera que no fuera en la cabeza y en la lengua de los hombres” (105). El carácter hermético o críptico de las religiosidades afroantillanas es uno de los elementos que hace más difícil su estudio, ya que se tiene que vencer el silencio y, en última instancia, solo los iniciados tienen un conocimiento completo de la religión.

La mayor parte de los capítulos presentados a través de la voz del herpetólogo se centran en Thierry, otorgando así preeminencia a este personaje y a su praxis religiosa y, al mismo tiempo, ofreciendo al lector numerosos detalles e información sobre la religiosidad sincrética del Caribe. Un dato que nos permite entender el silencio es el hecho de que aquí se presenta una religiosidad alternativa y popular, cultivada en el trasfondo de la hegemonía occidental, que todavía opera sobre el vudú, considerada una práctica primitiva y frecuentemente prohibida. El vudú es una religión que aunque tiene adeptos más allá de las fronteras de Haití todavía está excluida de los cánones hegemónicos.

Desde nuestro punto de vista, Mayra Montero incluye el vudú en su obra para reivindicar esta práctica religiosa que forma parte de las creencias del Caribe, particularmente de los sectores de origen africano. El vudú está inserto en la no occidentalidad de las creencias que prevalecen en el ámbito caribeño de la negritud. La presentación y entendimiento del vudú no son, sin embargo, nada simples y parte de la complejidad del culto radica en su carácter oral, lo que implica paradójicamente el silencio. En *Tú, la oscuridad* el vudú se encuentra vinculado a una red de relaciones violentas y promiscuas, alejadas de las prácticas valoradas en los cultos del cristianismo. En el comienzo mismo de la obra, Thierry habla de los loas (deidades) a quienes le pide permiso para entrar en el monte. El texto deja claro que este personaje es ajeno a la religiosidad de origen europeo y es a través de los ojos de Víctor Griggs que el lector contempla sus rezos y oraciones antes de entrar al monte.

En su apreciación sobre el vudú, Benítez Rojo declara que no se puede prescindir de éste en “los modelos historiográficos, científico-sociales y científico-políticos que se propongan estudiar la revolución y el nacionalismo haitiano.” (195) Además, Rojo señala la importancia de la zombificación por sus implicaciones políticas y sociales. En la obra de Montero la presencia de los zombies y de los *pwazon rat*, los cazadores de zombies, resultan de vital importancia para entender las relaciones de poder que se exponen y producen en el seno de la sociedad haitiana. El conocimiento secreto de los venenos está en la base del proceso de crear zombies, pero también en el de la lucha por la emancipación de la esclavitud. En este sentido, el ejemplo literario más claro es el de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, novela en la que el líder revolucionario Mackandal demuestra ser versado en vudú y en el mundo de los zombies. *Tú, la oscuridad* presenta la figura de Emile Boukaka, hasta cierto punto más compleja que la de Mackandal, pues se mueve entre ambos mundos, el del conocimiento científico occidental y el de la religiosidad afroantillana.

El estudioso Rafael López Valdés discute las diferencias entre las religiones institucionalizadas y las populares y observa que en las primeras las relaciones se producen y mantienen de forma vertical, mientras que en las segundas la única forma de conservar la tradición se da mediante la participación de sacerdotes/sacerdotisas en

actividades ceremoniales, como los ritos de iniciación. La tradición, fundamentalmente oral, no es ortodoxa ya que “coexisten distintas tradiciones por lo que la ortodoxia es múltiple”. (72) Así, cuando Montero incluye la práctica del vudú en su novelas haitianas representa la concepción del mundo de un sector de la religiosidad afroantillana y el posible sincretismo que hay entre sus prácticas.

Por lo que se refiere a la práctica de la sociedad secreta abakuá (también llamados ñañigos en Cuba), al que pertenecen los personajes de Thierry y Emile Boukaka, López Valdés entiende que se restringe al territorio cubano. No obstante, Enrique Sosa en su libro *Los ñañigos*, premiado en Cuba por Casa de las Américas, sostiene que practicantes de este culto venido de África pueden encontrarse en las Américas durante la primera mitad del siglo XIX. Afirma Sosa que existen documentos datados en 1812 y usados por conspiradores antiesclavistas con contraseñas que remiten a los signos abakuás. Sosa constata además la existencia de una conspiración que unió a esclavos de hombres de color libres de Santo Domingo, Haití y Brasil. Según este autor,

Esto significa no solo la existencia de abakuá muchos años antes de 1836 sino también una vasta organización de la misma, el conocimiento de su grafía fuera de Cuba y su composición interna no limitada a esclavos, sino también a libres de color, y hasta a blancos, apenas iniciado el siglo XIX. (118)

En la novela de Montero, Thierry no se inicia dentro de un sistema articulado jerárquicamente, sino mediante su inclusión en un pequeño grupo de practicantes. El personaje llamado Camerún le relata en primera instancia a Thierry el mito de Sikán, único personaje femenino de la mitología abakuá y cuyo sacrificio da inicio al culto. A través del personaje de Camerún Montero da cuenta de una de las múltiples versiones que relatan la experiencia de Sikán, quien al recoger agua en su vasija, halló y escuchó a la divinidad, incorporada por el pez sagrado Tanze, motivo por el que será sacrificada por los hombres de su pueblo. En su sacrificio se gesta la práctica de los abakuás.

La mujer se llamaba Sikán y cada mañana lanzaba al río una calabaza hueca para recoger agua. Un día, al retirar la calabaza, oyó la Voz, ese mugido entero, ese temblor de música en el fondo: miró dentro del agua y vio la cola con tres puntas. Los adivinos de la Guinea se reunieron, encerraron a Sikán y le robaron su pez, lo desollaron y con la piel cubrieron la boca de la calabaza. (...) Entonces decapitaron a Sikán... (169-170)

Después de contarle la leyenda de Sikán, Camerún le hace la propuesta a Thierry de pertenecer a su sociedad secreta, que no es otra que la Abakuá, de la cual las mujeres están excluidas:

...le dije que sí, que en cuanto se pudiera, pero no se pudo hasta que pasé por muchas pruebas, pruebas de dolor y pruebas de alegría, que son las más difíciles. Me raparon la cabeza, me desnudaron para que un hombre me dibujara el cuerpo, rayas en la piel del cráneo, rayas en mis brazos y en mis piernas. ¿Sabe quién fue el hombre que me rayó? Emile Boukaka,

él en persona, usted lo conoció allá en Port-au-Prince. Boukaka es el Mpengó de la Potencia, el Sacerdote de los Símbolos y de las Rúbricas, el Dueño de los Yesos, el Trazador de las Marcas. También rayó a otros hombres aquel día, los signos crean y dominan, lo que no está marcado no es sagrado ni tiene realidad. Nací de nuevo bajo la voz de Tance, Tanze es el nombre del Pez, pero a su cabeza se le dice Añuma; a sus escamas, Osarakuá; a sus dientes, Iñikué; a su cola, Iriama; a su carne, Abianke, y a sus excrementos Ajiñá. (170)

Antes de esta confesión de Thierry, Griggs había hablado ya de Emile Boukaka, comentando un trabajo científico de su autoría que había leído. Este hecho le otorga a esta figura el carácter de erudito distinguido y agiganta al personaje dentro de la trama, aun cuando las descripciones de Griggs son las del que contempla al otro desde una mirada eurocentrista (Rivera).

Pensé que Emile Boukaka era mulato, nadie me lo había dicho, pero lo imaginaba de otro modo: un mestizo alto, canoso, de espejuelos, más desgarrado, menos rechoncho y tropical. Boukaka llevaba una camisa verde y con hibiscus y era negro con ganas, de una negrura intensa, le brillaba la piel de los brazos como a los africanos de la nación. Tenía el cabello y la barba algo rojizos, y una enorme cara redonda y achatada, una cara de tortilla mexicana (o boliviana?), aporreada por las indígenas desnudas. Allí, en el círculo cuajado de ese rostro, quedaban como bailando la nariz, los ojos saltones, una boquita gruesa y medio retorcida. (129)

En este capítulo Boukaka se burla del saber racional científico del mundo occidental cuando confronta al herpetólogo y a las posibilidades que éste conjetura para explicar la desaparición de cierta especie de ranas. “Ustedes se inventan excusas”, señala, “la lluvia ácida, los herbicidas, la deforestación” (132). Boukaka argumenta que los animales han desaparecido de lugares en los que las hipótesis de Griggs no funcionan. Antes de eso, el médico negro realiza un comentario enigmático al tararear una canción dedicada a Damballah, a quien llama el único dios mudo del panteón: “Dale sapo tu voz a la serpiente, las ranas te mostrarán la ruta de la luna, cuando Damballah quiera, comenzará la gran huida”. (132) Thierry menciona que la invisibilidad de los polvos venenosos utilizados desafía la ciencia de los médicos ortodoxos. Así, Montero considera la falta de conocimiento que la ciencia tradicional tiene de los saberes del vudú, cuestionando el epíteto de brujería con el que se ha caracterizado esta práctica religiosa desde la visión occidental del mundo.

López Valdés también discute el sincretismo, considerando que éste no se produce necesariamente o únicamente con la fusión de un santo católico con una figura africana. Existiría también un afrosincretismo, una fusión entre las distintas divinidades de los diversos grupos étnicos africanos. Más que el sincretismo entre catolicismo y religiosidad africana, lo que nos encontramos en la novela es un culto que se sostiene por sí solo y que obedece a una lógica no occidental. No hay una alusión constante a los santos cristianos, como sí sucede en la santería, y se realiza cierto énfasis sobre el culto al Barón Samedi.

Otro aspecto que no puede pasar desapercibido es la relación entre los ton-ton macoute, cuerpo paramilitar instaurado durante la dictadura de Duvalier, y los grupos religiosos. Benítez Rojo apunta precisamente a que la caída del gobierno de Duvalier se explica, en parte, debido a que el dictador pierde la confianza y apoyo de las diferentes agrupaciones religiosas. Es decir, el vudú estaba inserto no solo en las creencias de los sectores populares sino también en las de las altas jerarquías, que conocían su poder entre las masas, así como eran conscientes del poder que los sacerdotes tienen sobre el pueblo. El caos bajo la etapa de gobierno duvalierista es representado en la novela de Montero en varias escenas, sobre todo aquellas en que se describe Port-au-Prince.

Tampoco mencioné a los muertos, supuse que Martha estaría enterada por la prensa. En las calles de Port-au-Prince siempre había un enjambre de fotógrafos y cada mañana los veía arremolinarse en torno a los cadáveres. Los cadáveres, generalmente de varones jóvenes, aparecían tirados en cualquier lugar.... (84)

Aunque en la obra Montero no menciona explícitamente la resistencia al poder, ésta puede inferirse del estado en que se encuentra Port-au-Prince y en la frecuencia con la que detalla la aparición de muertos, que no se debían tan solo a los enfrentamientos entre las diferentes sectas por el control del territorio.

“En la Sociedad tenían cierta forma de decir las cosas. No decir nada también era una forma de decir” (173), dice Thierry cuando se dispone a iniciar a Griggs, según relata este último. Hablando desde una especie de sopor o trance comienza a ofrecerle su saber:

Vaya y recoja sus ranitas (...) pero cuidese de mirar el ojo de agua, o de pararse para saludar a la mujer que tiende ropa en la orilla. La mujer es negra, pero los hijitos pueden ser mulatos. Si lo llaman, cálese y apreite el paso, que esa no es gente de este mundo. En cambio si ve un áurea tiñosa, saludela enseguida, dígame “kolé kolé yo la”, repítalo tres veces y persíguese en nombre de Dios. (...)

No repita el nombre de sus seres queridos en tanto el agua le dé por la cintura; no haga planes ni piense en celebraciones mientras tenga los pies metidos en el agua; no se acuerde ni por casualidad de sus difuntos, los muertos se quedan un tiempo jugando en las quebradas, chupan por debajo al vivo, lo ahogan sin querer. (106-107)

Lo importante es la advertencia que Thierry hace a Griggs sobre el silencio que éste debe guardar y sobre el carácter secreto de los misterios de la sociedad, cuya revelación conllevaría un gran castigo. Las palabras de Thierry son en cualquier caso crípticas para un occidental y sólo son comprensible si se entiende el saber del que emergen.

La representación que Montero hace en su obra de la religiosidad afroantillana hatiana no es ortodoxa. En ella vemos la mezcla del vudú con el culto abakuá, así como una visión escindida de los cultos católicos y las prácticas de origen africano. En la obra se enfatizan los saberes de la negritud en su aspecto más puro bajo la dictadura de Duvalier. Se presenta también otro modo de celebrar y vivir la vida en un mundo en el que impera la mirada patriarcal. A la misma vez que se reproduce un aparente apego a la ciencia, en la obra se establece que hay otros saberes a los que la ciencia tradicional está ajena.

Es notable que Mayra Montero haya querido otorgar un relieve particular a la sociedad secreta abakuá en la obra y establecer su presencia en el Haití de Duvalier. Thierry llega a matar como parte de sus trabajos de iniciación:

[M]e llamaron de la sociedad y me ordenaron que matara a un hombre. Como yo estoy rayado, tuve que obedecer. El hombre se llamaba Paul Marie y lo acabé a cuchillo. Otra cosa no se usó nunca para arreglar las cuentas de la Sociedad. Con sangre se adora, y con sangre se despierta al mundo. (219)

Si los ton-ton macoutes eran implacables, también tenían que serlo sus opositores, a quienes no se presenta de forma abierta.

La obra conserva un áurea de misterio que va en concordancia con los diversos silencios, especialmente el relacionado con las prácticas de la religiosidad afroantillana y la resistencia a Duvalier. Es indiscutible que la obra gira totalmente en torno a estos saberes representados en circunstancias en las que algunos rasgos lucen exacerbados por la situación política que vivía el país. Igualmente, no puede negarse que el Caribe representado en la obra nos presenta una negritud desarraigada de los cánones occidentales cuya complejidad amerita mayor estudio.

Referencias

- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Casiopea. Barcelona, 1998.
- Franqui, Rebeca. "Religiones afrocaribeñas en la narrativa de Mayra Montero". *El Amauta* 5. Arecibo: Universidad de Puerto Rico, Arecibo, 2008. 1-18
- López Valdés, Rafael. "El sincretismo afrocatólico en la religión lucumí desde una nueva perspectiva". En: *Actualidad de las tradiciones espirituales y culturales africanas en el Caribe y Latinoamérica*. Marta Moreno, María Elba Torres y Mónica Cortés comps. Fundación de las Humanidades/CEAPRC, Ediciones Puerto, 2010. 69-80.
- Montero, Mayra. *Tú, la oscuridad*. Tusquets, Barcelona, 1995.
- Rivera, Ángel. "Silence, Voodoo and Haiti in Mayra Montero's *The Palm of Darkness*", *Ciberletras*.
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Rivera.html>
- Sosa, Enrique. *Los ñáñigos*. Casa de las Américas, Cuba, 1982.

**Mayra Santos Febres, Yvonne Denis Rosario y Yolanda Arroyo Pizarro:
narradoras afrodescendientes que desafían jerarquías de poder.**

Marie Ramos Rosado

Resumen

El presente artículo, presentado por la autora en el congreso Negritud 2012, analiza la representación de personajes negros femeninos en tres cuentos representativos de la obra de tres narradoras afropuertorriqueñas contemporáneas. El análisis considera cómo el desarrollo de la subjetividad de la mujer negra en estas narraciones cuestiona la invisibilidad a la que los relatos oficiales la han condenado históricamente, tanto por negra como por mujer.

En este artículo se realiza un estudio sociológico, histórico y literario de la narrativa de tres escritoras puertorriqueñas negras: Mayra Santos Febres, Yvonne Dennis Rosario y Yolanda Arroyo Pizarro. Estas tres narradoras tienen varias características en común: son coétaneas (nacieron en 1966, 1967 y 1970, respectivamente), tratan la temática raza-género-diversidad en su literatura, son mujeres ciudadanas y todas, de alguna manera, tienen la negrura a flor de piel. Específicamente, analizaremos los personajes femeninos negros en los cuentos “Marina y su olor” de Santos Febres, “La cucaracha y el ratón en la biblioteca” de Denis Rosario y “Saeta” de Arroyo Pizarro. Los personajes femeninos negros han sido generalmente marginados e invisibilizados por la historia oficial en la sociedad puertorriqueña; si bien en ocasiones han sido representados, siempre ha sido encarnando papeles sumisos y domesticados, nunca protagónicos y liberadores.

El análisis del personaje de la mujer negra que realizo en este trabajo enlaza con el que desarrollé durante los años noventa sobre la obra narrativa de autoras como Ana Lidia Vega o Rosario Ferré, publicado en *La mujer negra en la literatura puertorriqueña: cuentística de los setenta*. Pero en este momento estamos ante un fenómeno distinto: narradoras afrodescendientes que desafían jerarquías de poder. ¿Qué significa esto en este momento histórico? ¿Quiénes son las escritoras afrodescendientes en activo? ¿Cuántas de ellas están inéditas por las características de la política editorial, la censura, la falta de crítica literaria que se ocupe de este nuevo canon y de esta nueva visión de mundo? o ¿Ha surgido “un canon” conocido de escritura femenina que las desconoce? ¿Existirán otras razones que sería demasiado extenso explicar aquí? (Martiatu Terry 3)

Iniciamos el artículo con esta serie de interrogantes porque son preocupaciones que venimos ponderando hace muchos años. En primer lugar, quisiéramos destacar el término “afrodescendiente” como un elemento significativo en esta investigación. El sociólogo Aníbal Quijano ha señalado en su ensayo “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, que la raza es un eje de articulación fundamental del patrón de poder (Quijano 281-348), lo cual es necesario aquí para entender nuestro análisis. Por otra parte, Merino Falú entiende que “afrodescendiente” es toda persona “cuya ascendencia familiar está relacionada, por rasgos fenotípicos y culturales, a

miembros de grupos africanos radicados en otras partes del mundo.” (Merino Falú 18) Además, estos afrodescendientes proceden de los largos procesos de mestizaje experimentados por los esclavos africanos en las Américas. Para los propósitos de esta investigación hemos seleccionado precisamente a tres narradoras que se identifican como afrodescendientes y que consideran la centralidad del poder en la articulación de la noción de “raza” y relaciones raciales, es decir, son escritoras cuya negritud está “a flor de piel”.

Iniciaremos nuestro análisis con Mayra Santos-Febres, quien nació el 26 de febrero de 1966 en Carolina, Puerto Rico y es poeta, ensayista y narradora. Ha publicado, entre otras obras, la colección de poesía *Anamú y Manigua* (1991), el ensayo *Sobre Piel y Papel* (2005) y las novelas *Sirena Selena vestida de pena* (2000), *Nuestra Señora de la Noche* (2006) y *Fe en disfraz* (2009). Además, ha figurado como compiladora junto a Ángel Darío Carrero en *En el Ojo del Huracán: nueva antología de narradores puertorriqueños* (2011) y ha realizado también guiones de cine. En esta investigación, analizaremos un cuento de su libro *Pez de Vidrio* (1995), premiado por Letras de Oro, y que ofrece una colección de diez cuentos donde se presentan temas como la exploración de la vida de la mujer en la ciudad, la pobreza, la explotación del negro(a), la defensa de los homosexuales y lesbianas o la discriminación racial. En concreto, en el relato “Marina y su olor” la escritora nos presenta a un personaje femenino negro y desafiante, Marina, a través de quien se cuestionan los domesticamientos a los que la cultura dominante somete al cuerpo femenino. Se enfrentan así ciertos planteamientos que la cultura dominante determina en la construcción de los discursos de “los personajes ... donde se privilegian la raza blanca, el aburguesamiento, la masculinidad autoritaria y violenta” (Díaz 248) en las sociedades patriarcales.

En este relato, la mujer negra toma un papel protagónico: Marina París es una joven negra con el poder de expeler de su cuerpo olores a succulentos manjares, aromáticas especies y sensaciones variadas. También en ocasiones puede emanar olores tan desagradables como podría ser el de pescado podrido o el de la frustración. Desde niña Marina trabaja como cocinera en el come-y-vete- El Pinchimoja, cuya dueña, Endovina, al ver el efecto que producen en los hombres los olores que emanan del cuerpo de Marina, decide alejarla del lugar y la envía a la casa de los Velázquez. Allí, mientras sus poderes aromáticos aumentan, Marina se enamora de Eladio Salamán. Sin embargo, el primogénito del hogar, Hipólito Velázquez, desea a Marina y obstaculiza sus amoríos con Salamán al delatarla a su madre, doña Georgina, quien se enoja e indigna. Como resultado, rebajan el salario de la joven y la someten a continua vigilancia y maltrato. Sin poder soportar la ausencia del amado, Marina le convoca a través de ciertos olores. El re-encuentro entre los amantes es presenciado por el despechado niño Velázquez, quien le propone a Marina “que si lo dejaba chupetearle las tetitas, él mantendría el secreto y no le diría nada a la patrona” (32). Enfurecida, Marina comienza a expedir un terrible olor a aceite quemado mezclado con ácido de limpiar turbinas, lo cual le provoca un desmayo al oportunista joven y a la patrona. Marina esparce el olor por toda la hacienda, a tal grado que nadie del pueblo quiso visitar más a los Velázquez. Finalmente, “Marina sonrió. Ahora se iría a ver a Eladio. Se iría a resucitar El Pinchimoja. Se largaría de aquella casa para siempre. Pero antes de salir por la puerta se le escaparon unas palabras hediondas que a ella misma la sorprendieron. Bajando las escaleras del balcón, se oyó decir con resolución: “¡Para que ahora digan que los negros apestan!” (Santos-Febres 33)

Una posible explicación que podríamos dar a este final es que Marina reafirma el amor ante la esclavitud, libera el espíritu ante de convertirse en oprimida. Marina se reconoce a sí misma al aceptar su lugar de origen (representado en el pequeño restaurante), sus ancestros negros, sus raíces barriales y pueblerinas, validando entonces su identidad: quién es, qué es lo que quiere ser y hacia dónde va. Esto es posible por el empoderamiento que experimenta sobre su destino gracias a sus talentos aromáticos. En este relato, Mayra Santos-Febres nos presenta el triunfo del poder corporal de la mujer y en este caso de un personaje femenino negro en un papel protagónico. Otro factor importante es la respuesta de amor solidario que encuentra en Eladio, la cual le ayuda a comprender sus capacidades humanas y espirituales. En fin, la libertad del ser humano está por encima de la opresión. Marina es un personaje asertivo que se rebela contra la explotación de los blancos y ricos, sus opresores. No es una negra domesticada, sino pensante, con ideas propias. En otras palabras, la narradora parece decirnos que el mundo de la esclavitud ha de ser finalmente cerrado, finalizando con la visión de mundo impuesta desde la hacienda, que relega a los personajes negros a papeles estereotipados.

Por su parte, Yvonne Denis Rosario nació el 9 de marzo de 1967 en Santurce, un barrio de la ciudad capital de Puerto Rico. Ha cultivado poesía y cuento y pronto publicará una novela. Su primer libro, *Capá Prieto* (2009), es una colección de cuentos que recibió el premio Internacional de la Casa de Puerto Rico en España en el año 2010. Este libro reúne doce relatos y un microcuento que giran en torno a hombres y mujeres afrodescendientes, en general de clase trabajadora, reafirmando así la negritud puertorriqueña. En este trabajo, centraremos nuestro análisis en el cuento: “La cucaracha y el ratón.”

El escenario del relato es el Nueva York de las primeras décadas del siglo XX, adonde llegaron numerosos emigrantes puertorriqueños. La protagonista es Pura Belpré, la primera mujer puertorriqueña negra que dirigió la sala infantil de la Biblioteca de Nueva York. Belpré nació en Cidra y se trasladó a los Estados Unidos hacia el año 1920. Al asistir a una entrevista de empleo como bibliotecaria, el primer escollo que encontró fue con la directora, Lindsay Adams, quien le indica que la plaza no es de mantenimiento, sino de bibliotecaria. Además, le señala que el puesto es para alguien que domine español e inglés y cuando Belpré demuestra que puede conversar simultáneamente en ambos idiomas, la entrevistadora le pide que continúe en inglés porque ella no sabe español. El relato considera cómo la piel negra es una marca utilizada para identificar a las personas que la llevan con el “otro” y no con su verdadero “ser”. Esta marca es un factor que encierra un conflicto con quien ocupa el poder. Sin embargo, Pura Belpré, a pesar de los obstáculos que encontró, logró el puesto de bibliotecaria, siendo la primera puertorriqueña negra que dirigió una de las secciones de la biblioteca neoyorkina. Aunque Belpré es considerada hoy una figura “histórica”, ni su retrato ni su experiencia aparecen reseñados en los libros de textos de historia puertorriqueña.” (Ramos Rosado 128-129)

Por último, Yolanda Arroyo Pizarro es natural del barrio Amelia de Guaynabo, donde nació el 29 de octubre de 1970. Es la más joven de este trío de escritoras afrodescendientes y ha trabajado casi todos los géneros literarios: poesía (*Saeta* (2011), ensayo (*La macacoa: vivir la creación literaria* (2012), novela (*Los documentados* (2004), *Caparazones* (2010) y cuento (*Historias para morderte los labios* (2009), *Las Negras* (2012). Además, ha editado la colección de poesía y narración *Cachaperismo: Escritoras puertorriqueñas* (2012) y colabora con revista digital *Boreales*, que también funciona como sello editorial. Uno de los aspectos más representativos de esta autora es

su militancia literaria en favor de los derechos de la comunidad lesbiana lésbica, considerándose a sí misma como transgresora en su práctica literaria: “Me atraen los espacios de rupturas de género y de identidad.” (Caleb Acevedo 16)

La colección de relatos *Ojos de luna* (2007) de Arroyo Pizarro recibió el premio nacional del Instituto de Literatura de Puerto Rico en el 2008 y en la contraportada del mismo Santos Febres afirma que su autora “cuenta cuentos de manera maravillosa”. En este trabajo nos ocuparemos de una colección de cuentos más reciente *Las Negras* (2012) que incluye un relato publicado en *Ojos de luna*. *Las Negras* vendría a reafirmar las nociones que enmarcan esta investigación: “narradoras afrodescendientes que desafían jerarquías de poder.”. Ya desde el título Arroyo Pizarro nos adelanta la dos variables que marcan los textos, la de género y la de raza. *Las negras* recoge tres relatos: “Wanwe”, “Matronas” y “Saeta” -éste último también fue incluido en *Ojos de luna*. Las dedicatorias y citas que figuran en el inicio son reveladoras de las intenciones de la escritora. La autora dedica su libro de manera irónica a “los historiadores por habernos dejado fuera” (Arroyo Pizarro 7), dedicatoria que es seguida por una una cita de la obra de Guillermo A. Baralt *Esclavos rebeldes. Conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico* (1981) que dice lo siguiente:

Hasta la fecha muy reciente, solamente se tenía conocimiento de un muy reducido número de conspiraciones y sublevaciones de esclavos ocurridas durante el pasado siglo XIX. Sin embargo esta investigación, basada principalmente en las fuentes primarias documentales de varios municipios de Puerto Rico, demuestra que contrario a lo que siempre se había creído, los esclavos de la isla se rebelaron con frecuencia. El número de conspiraciones conocidas para apoderarse de los pueblos y de la isla, más los incidentes para asesinar a los blancos y particularmente a los mayordomos, sobrepasa los cuarenta intentos. Mas, si tomamos en consideración la secretividad y el clandestinaje de estos movimientos, el número resultaría, indiscutiblemente, muy superior. (Baralt 11)

La cita destaca la importancia que tuvieron los levantamientos de esclavos en el siglo XIX en Puerto Rico, a pesar de la desinformación que existe en la historia oficial con respecto a las rebeliones. La “secretividad y clandestinaje de estos movimientos” nos hace pensar entonces que la información histórica está incompleta, entre otras razones porque los historiadores, incluso si han centrado sus investigaciones en las rebeliones realizadas por los esclavos y hombres negros, han dejado fuera todas las gestiones realizadas por las mujeres negras. La historia puertorriqueña, como la universal, ha sido narrada desde una óptica patriarcal. Por tanto, la dedicatoria del libro denuncia la historia oficial y reclama la visibilidad histórica de las mujeres esclavas. En *Las Negras*, los textos de ficción dan visibilidad a todas las mujeres negras, destacando las aportaciones que han realizado para la humanidad. Yolanda Arroyo Pizarro destaca la valentía y firmeza de las mujeres negras, anticipando esta idea en una de las citas que abre la colección de cuentos y que pertenece a Gabriela Soyna: “Las mujeres negras tomaron partido en las miles de fugas individuales y grupales en las épocas esclavistas.” (Arroyo Pizarro 15) De estas narraciones se infiere que, pese a no tener constancia a través de los documentos oficiales, las mujeres negras participaron de manera activa en la mayoría de las revueltas y sediciones.

En este trío de cuentos, Yolanda Arroyo Pizarro resalta de estas mujeres negras la entereza, el arrojo y la perseverancia con que enfrentaron el maltrato de la abominable institución de la esclavitud. También nos describe con dureza lo que representó la maternidad en cautiverio para las “Matronas.” Este cuento describe a un nivel desgarrador la violencia y la explotación que soportaron *las negras* en el Nuevo Mundo. Del cuento se desprende que las comadronas eran mujeres que preferían asesinar recién nacidos antes que verlos ser hijos de esclavos, evitándoles así las torturas y el sufrimiento a las que ellas fueron sometidas.

En conclusión, el libro supone una aportación para la valoración y reconocimiento de los trabajos ejercidos por las mujeres negras en América, donde han sido comadronas, curanderas, yerberas, sobadoras, nodrizas, santiguadoras, cuenteras, sirvientas, cocineras, ordeñadoras de vacas, etc. Se considera cómo las negras limpiaron, organizaron, curaron y amamantaron a los hijos de los hacendados en el Nuevo Mundo. Además, se visibiliza las luchas de resistencia de estas heroínas negras al situarlas en papeles protagónicos. Los textos sugieren, por un lado, la historia de mujeres negras que aún está por rescatarse y, por otro, supone un homenaje a *las negras* rebeldes, resistentes y cimarronas.

¿Cuáles son entonces, los nuevos paradigmas que se erigen en la obra de estas tres narradoras?

En estos relatos, las narradoras nos presentan mujeres negras en papeles no estereotipados. Ejemplo de ello es Marina, una sirvienta que no toleró el maltrato y el atropello de su ama y que un buen día se marchó de la hacienda para siempre. En el relato de Santos Febres se presenta la sexualidad de la mujer afrodescendiente desde una perspectiva opuesta a la visión tradicional, estereotipada. Las negras, en vez de expeler olores desagradables, huelen a lavanda, yerba buena y bromelia, y tienen poderes aromáticos. Marina, Pura Belpré, Wange y las demás protagonistas de los relatos de estas escritoras son mujeres arrojadas que merecidamente representan papeles liberadores. Yvonne Denis Rosario le da un lugar a la mujer negra dentro de la academia y de la historia a través de su recuperación del personaje histórico de Pura Belpré, que encarna la intelectual negra, talentosa y creativa. Yolanda Arroyo Pizarro rescata la experiencia no contada de la maternidad de las mujeres esclavas, producto de la violencia sexual del amo, y desarrolla la dolorosa rebeldía con la que las mujeres enfrentaban esa violencia. No es casual que el tema de la violencia sea recurrente en otros textos literarios de esta autora, como en *Historias para morderte los labios* (2009), una colección de cuentos hermosísimos y cargados de un lirismo poético extraordinario, en los que la violencia se hace, sin embargo, visible.

Por tanto, podríamos concluir que existe ya un corpus literario producido por narradoras afrodescendientes, como Mayra Santos-Febres, Yvonne Denis Rosario y Yolanda Arroyo Pizarro. En sus obras estas autoras prestan especial atención a la construcción de personajes femeninos negros, para discutir desde su experiencia la confluencia de la raza y género. Estas narradoras construyen un imaginario literario negro y dan forma a un nuevo canon de escritura femenina que aún requiere la atención de la crítica literaria. En este imaginario se realiza una relectura de la historia de la negritud y se enaltece la belleza negra como un elemento importante de la identidad. De ahí que se trate con frecuencia el cabello y el cuerpo. También se le pone atención a las marcas de identidad que se desprenden de la violación, agresión y subvaloración de los cuerpos negros. La opresión patriarcal, la diversidad sexual y la reafirmación de la

mujer negra son los temas más trabajados en estos textos. A través de sus personajes femeninos negros los textos de estas escritoras podrían abrirse a cualquier tema, pues, como indica Mayra Santos Febres, “[l]a raza compone y completa una gama entera de experiencias, las del amor, la fe, los odios, los errores, los compromisos y las esperanzas que laten dentro del pecho. Sentimientos y experiencias complejas y contradictorias, encontradas y escurridizas. Igualito como las siente cualquier otro ser humano.” (*Sobre piel* 75) Por tanto, este tema no tiene que circunscribirse solamente a escritores o escritoras afrodescendientes y puede ser tratado por cualquier escritor o escritora que desee hacer visible lo invisible: personajes femeninos negros en papeles liberadores. Las nuevas escritoras rechazan en sus textos asignar papeles de víctima a sus personajes negros y eligen desarrollarlos a través de afirmaciones positivas: “El discurso de autocomplacencia de la víctima no acabará con el racismo ni con el sexismo” (Femenías 233). Tal y como señala Miranda Robles, es necesario señalar que “los intentos de auto- enunciación afrodescendientes (...) han pasado por alto que las identidades (individuales y colectivas) lejos de ser dadas y cerradas, se construyen en la relación con otros, según situaciones históricas sociales concretas” (40); así, estaríamos ahora en el momento de poner punto final al poder hegemónico blanco, para dar inicio al *recital poético de los colores en tiempos de la diversidad*.

Referencias

- Arroyo Pizarro, Yolanda. *Las negras*. Carolina: Boreales, 2012.
- . “Saeta”, *Ojos de luna*. San Juan: Terranova, 2007. 5-7
- Baralt, Guillermo A. “Introducción”, *Esclavos rebeldes: conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873)*. Río Piedras : Huracán, 1982. 11-12
- Caleb Acevedo, David. “Soy activista a través de la literatura. Entrevista a Yolanda Arroyo Pizarro”, *Claridad*, 31-05-2012. 16-17
- Denis Rosario, Yvonne. “La cucaracha y el ratón en la biblioteca”, *Capá Prieto*. San Juan/Santo Domingo: Isla Negra, 2009. 71-72.
- Díaz, Luis Felipe. “Feminismo en la cuentística de Mayra Santos Febres”, *Modernidad literaria puertorriqueña*. San Juan: Isla Negra, 2005. 241-255.
- Femenías, María Luisa. “La negritud pa’ la libertad”, *El género del multiculturalismo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2007. 232-236
- Martiatu Terry, Inés María. “Algunas notas sobre raza y narrativas femeninas. El que más mira menos ve”, *La jiribilla*, 8-07-2011.
www.cajiribilla.cu/2011/n529_11.nthm
- Merino Falú, Aixa. “La mujer puertorriqueña negra y el prejuicio racial en Puerto Rico”, *Raza, género y clase social : El discrimen contra las mujeres afropuertorriqueñas*. Colombia: Oficina de la Procuradora de las Mujeres, 2004. 17-53
- Miranda Robles, Franklin. “Cimarronaje cultural e identidad afrolatinoamericana: reflexiones acerca de un proceso de autoidentificación heterogéneo”, *Casa de las Américas* LI.264 (2011) : 39-56.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad de poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Landers comp., *La colonialidad del saber; eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*. Venezuela: UNESCO, 2000. 282-348

- Ramos Rosado, Marie. "Mujeres negras y mulatas en tres narradoras puertorriqueñas: Rosario Ferré, Mayra Santos Febres e Yvonne Denis Rosario", *Destellos de la negritud: Investigaciones caribeñas*. San Juan : Isla Negra, 2011. 117-134
- . *La mujer negra en la literatura puertorriqueña: cuentística de los setenta*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico e Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1999.
- Santos-Febres, Mayra. *Sobre piel y sobre papel*. San Juan: Callejón, 2005.72-75
- . "Marina y su olor", *Pez de vidrio*. Florida: Iberian Studies Institute, 1995. 26 -35

Colaboradores

Marta Aponte Alsina ha publicado ensayos de crítica literaria y es autora de varias novelas y libros de relatos, como *Angélica furiosa* (1994), *El cuarto rey mago* (1996), *La casa de la loca* (1999), *Vampiresas* (2004), *Fúgate* (2005), *Sexto sueño* (2007) o *El fantasma de las cosas* (2010). Además, ha sido directora de la División de Publicaciones y Grabaciones del Instituto de Cultura Puertorriqueña y de la Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Editó la revista *Libroguía: el universo del libro en Puerto Rico*.

Aixa Ardín es autora de los libros de poemas *Batiborrillo* (1998), *Epifonema de un amor* (2008) y *La mano izquierda* (2010). En el año 2007 editó la antología *Los otros cuerpos. Antología de temática gay, lésbica y queer desde Puerto Rico y su diáspora*.

Yolanda Arroyo Pizarro es narradora y poeta. Entre sus obras se encuentran el libro *Cachaperismos* 2010, *Antología de narrativa y poesía lesboerótica*, y los libros de cuento *Ojos de luna* y *Avalancha*. Fundadora y editora en jefe de la *Revista Boreales*, participa activamente en la vida cultural puertorriqueña. Ha ofrecido talleres de creación literaria en Purdue University en Indiana, en la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez y en la Universidad Interamericana. En la actualidad dicta talleres en Poets Passage en San Juan y publica en el blog *Boreales*. Sus cuentos y poemas han sido antologados en diversas publicaciones internacionales.

Sofía Irene Cardona es autora del poemario *La habitación oscura* (Terranova, 2006) y los relatos de *El libro de las imaginadas* (EDUPR, 2008), Segundo Premio de Literatura del Instituto de Literatura Puertorriqueña 2008 y Primer Premio de Narrativa del Pen Club de Puerto Rico del mismo año. Colabora regularmente en la revista *80Grados* y en la página de *Fuera del quicio* del suplemento cultural *Claridad*. Un escogido de estas últimas fue publicado bajo el mismo título, en colaboración con Vanessa Vilches y Mari Mari Narváez (Aguilar, 2007). Enseña literatura española en la Universidad de Puerto Rico.

Carmen Centeno Añeses es profesora de la Universidad de Puerto Rico en Bayamón. Posee un Doctorado en Filosofía y Letras del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Ha escrito los libros *Modernidad y resistencia: literatura obrera puertorriqueña; Lengua, identidad nacional y posmodernidad. Ensayos desde el Caribe; y Desde el margen y el Caribe*. Es también articulista de periódicos en los que escribe sobre literatura, cultura y educación.

Marithelma Costa nació en San Juan de Puerto Rico y vive desde 1978 en Nueva York. Es autora de los poemarios *Diario oiraiD* (1997), *De tierra y de agua* (1988) y *De Al'viön* (1987); y de la novela *Era el fin del mundo* (1999). También ha publicado varios libros de entrevistas a poetas y narradores, y múltiples estudios sobre la literatura española y puertorriqueña. Desde 1988 enseña literatura hispánica en Hunter College y el Graduate Center de la City University of New York.

Michele C. Dávila Gonçalves obtuvo su B.A. y M.A. en Literatura Comparada por la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, y su doctorado en Literatura Hispánica por la Universidad de Colorado, Boulder. Actualmente es profesora de español en Salem State University en Massachusetts. Ha publicado el libro *El archivo de la memoria: la novela de formación femenina en Rosa Chacel, Rosa Montero, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska* (University Press of the South, 1999), y varios artículos sobre literatura femenina, literatura puertorriqueña y novela detectivesca.

Yvonne Denis Rosario es poeta, narradora y profesora universitaria. Entre otras obras, es autora de la novela *Bufé* (Isla Negra, 2012) y de la colección de cuentos *Capá prieto* (Isla Negra, 2009), galardonada en España con el V Premio Internacional de Periodismo y Literatura sobre Puerto Rico José Ramón Piñeiro León, y traducida al inglés y francés. Sus poemas, cuentos y ensayos han sido publicados en diversas revistas literarias y académicas, y han recibido diversas menciones. En la actualidad es la Presidenta del PEN Club de Puerto Rico, Inc.

Ada G. Fuentes Rivera es catedrática asociada en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Realizó sus estudios graduados en SUNY-Stony Brook, donde defendió una tesis doctoral sobre la narrativa de Abraham Rodríguez Jr., escritor puertorriqueño en la diáspora. Su investigación se centra en la literatura latinoamericana y caribeña, así como en la teoría literaria. Ha publicado artículos sobre literatura de la emigración y otras manifestaciones culturales de la diáspora. En la actualidad trabaja en un manuscrito sobre la diáspora puertorriqueña y en una edición de ensayos sobre memoria y diáspora, junto con su colega Nadjah Ríos Villarini.

Ester Gimbernat González realizó sus estudios graduados en Johns Hopkins University, Baltimore, y es catedrática en University of Northern Colorado. Desde 1993 es editora de *Confluencia: revista de cultura y literatura hispánicas*. Ha publicado numerosos artículos sobre escritores latinoamericanos contemporáneos y barrocos en revistas de USA, Latinoamérica y Europa. Entre otros, ha publicado los siguientes libros: *Aventuras del desacuerdo: escritoras argentinas de los 80* (Danilo Vergara ed., 1992), *La poesía de mujeres dominicanas a fines del siglo XX* (Mellen Press, 2002) y *Luisa Futoransky y su palabra itinerante* (Hermes Criollo, 2005).

Emmanuel Harris II received his Master's and Ph.D. from Washington University in St. Louis where he was a Chancellor's Fellow. He is Associate Professor of Spanish at the University of North Carolina at Wilmington where he teaches Spanish and Africana Studies. He has published in various academic journals and edited volumes. He is the English translator of the Afro-Peruvian novel, *Malambo* by Lucía Charún-Illescas published by Swan Isle Press and winner of ForeWord Magazine's first prize (gold medal) for Best Translation of 2004. He also is the translator of the collection of short stories, *Over the Waves and Other Stories/ Sobre las olas y otros cuentos* by the Afro-Cuban writer Inés María Martiatu.

John Maddox es doctorando en Vanderbilt University y forma parte del comité editorial de *Afro-Hispanic Review*. Su investigación se centra en la novela histórica latinoamericana sobre la esclavitud. Ha publicado "The Aleijadinho at Home and Abroad: "Discovering" Race and Nation in Brazil" en *CR: The New Centennial Review*

y “Las artistas autónomas de *A paixão segundo G.H.* and *La nada cotidiana*” en la *Revista Brasileira do Caribe*. Además, ha traducido “In Praise of Improvisation in Brazilian Soccer” de Bernardo Borges Buarque de Holanda, para *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*.

Julia Manzano es doctora en Filosofía por la Universitat Autònoma de Bellaterra (España) donde defendió su tesis doctoral sobre el pensamiento de Eugenio Trías. Durante 37 años ha sido catedrática de Filosofía de Instituto de Bachillerato en Barcelona, dictando cursos sobre poesía, filosofía y estética. Sobre esos temas ha publicado también libros y artículos, como *De la estética romántica a la era del impudor, Diez lecciones de estética*, (Horsori, 1999). En la actualidad coordina seminarios sobre Schopenhauer y María Zambrano.

Ana Belén Martín Sevillano es doctora en Filología por la Universidad Complutense de Madrid y actualmente es profesora de literatura y cultura hispánicas en la Universidad de Montreal. Su investigación considera la producción cultural como un dispositivo identitario y político, analizando cómo convergen en ella aspectos de género, etnicidad y clase social. Ha publicado diversos artículos académicos en revistas especializadas, así como el libro *Sociedad civil y arte en Cuba: cuento y artes plásticas en el cambio de siglo (1985-2000)* (Verbum, 2008).

Nemir Matos Cintrón nació en San Juan, pero reside en Estados Unidos desde el año 2001. Es autora de varios libros de poemas, entre ellos *Las mujeres no hablan así* (1981) y *Aliens in NY* (2011).

Nancy Mercado is the author of *It Concerns the Madness* (Long Shot Productions) and the editor of *if the world were mine*, a children's anthology published by the New Jersey Performing Arts Center (NJPAC), as well as of several theater plays. Her work has been extensively anthologized and she has toured throughout the US, Europe and Canada as a featured poet and conference panelist. She was an editor of Long Shot for 11 years and the publication's editor-in-chief for one of those years. Recently she has served as guest editor for *Phati'tude Literary Magazine's*.

Luis Milette es doctor por la Universidad de Cincinnati y en la actualidad es profesor de estudios hispánicos en la Universidad Clark Atlanta. En el año 2007 fundó la revista *Negritud*, una publicación arbitrada dedicada a los estudios afro-hispanos. Desde el año 2009, y como actividad paralela a la revista, ha organizado los congresos Negritud sobre estudios afro-latinoamericanos. Es autor de diversas publicaciones sobre estudios afro-puertorriqueños, entre ellos el manuscrito “El Caribe antes su espejo”.

Sarah Piña es doctoranda en el programa de Estudios Hispánicos de la Universidad de Houston. De manera paralela, colabora como asistente editorial en Arte Público Press y como asistente de investigación en un proyecto sobre la recuperación de la herencia literaria hispana de los Estados Unidos. Sus áreas de investigación se concentran en las expresiones identitarias y culturales de las religiones afro-caribeñas en la literatura caribeña e hispanoamericana y de su diáspora.

Lilliana Ramos Collado es curadora del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico y catedrática en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, donde dicta cursos de teoría e historia de la arquitectura. Ha dirigido y colaborado en numerosos proyectos culturales, como la editorial y revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña o las revistas *Nómada: teoría, creación crítica* y *ArtPremium*. Entre sus obras más recientes se encuentra una edición crítica y comentada de la novela *Guardiña*, de Manuel Zeno Gandía (UPR, 2010).

Marie Ramos Rosado es catedrática de literatura española en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Su área de investigación considera aspectos de género y etnicidad en la literatura puertorriqueña, tema sobre el que ha publicado numerosos artículos y dos libros: *La mujer negra en la literatura puertorriqueña: cuentística de los setenta* (UPR, 1999) y *Destellos de la Negritud: investigaciones caribeñas* (Isla Negra, 2011).

Radost Rangelova is an Assistant Professor of Spanish at Gettysburg College. Her research focuses on Caribbean literature and film, gender and sexuality, feminist geography and national discourses. She received her PhD in Romance Languages and Literatures from the University of Michigan, Ann Arbor, and her dissertation “House, Factory, Beauty Salon, Brothel: Space, Gender and Sexuality in Puerto Rican Literature and Film” received the Puerto Rican Studies Association Dissertation Award in 2010.

Carlos Manuel Rivera is a professor, actor, poet, and performer. He has a doctorate in Spanish with major field in Latin American Theater from Arizona State University (2000), and he is an Associate Professor of Spanish in the Modern Languages Department, Bronx Community College. He has published a book of Poetry-Performances *Soplo mágicos disparates (I'm Breathing Magical Non Senses)*, Orbis Press 2003. This book is about his performance of the written poetry (1990-2002), and he published a book about a theater criticism and theory: *Popular Theater: The New Poor Theater of America by Pedro Santaliz*, Irving, CA: Gestos, 2005.

Áurea María Sotomayor Milette es autora de varios libros de poesía, entre ellos *Sitios de la memoria* (1983), *La gula de la tinta* (1994) y *Diseño del ala* (2005). Ha sido profesora de la Universidad de Puerto Rico y actualmente se desempeña como tal en la Universidad de Pittsburgh en Estados Unidos. Como académica y crítica literaria ha publicado numerosos ensayos sobre literatura puertorriqueña y latinoamericana.

Vanessa Vilches Norat es autora de *Crímenes domésticos* (Cuarto Propio, 2007) y de *Espacios de color cerrado*, de próxima a publicación. Además, ha publicado el libro de ensayos críticos sobre el género autobiográfico *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo. A propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa* (Cuarto Propio, 2003) y editado, junto a Maribel Ortiz, *Escribir la ciudad* (Fragmento Imán, 2009), compilación de ensayos sobre el tema urbano. Desde 2005 escribe para la columna literaria Fuera del quicio del semanario *Claridad* junto a Sofía Cardona, Mari Mari Narváez y Ana Teresa Pérez. Algunas de sus columnas periodísticas se recogen en *Fuera del quicio* (Aguilar, 2007). Es profesora de lengua y literatura hispánicas en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

