

EN LOS UMBRALES DE LA TARDOMODERNIDAD: TRANSFORMACIONES
DISCURSIVAS EN CINCO NOVELAS DEL CARIBE INSULAR

by

MIRNA TRAUGER

A dissertation submitted to the

Graduate School-New Brunswick

Rutgers, the State University of New Jersey

In partial fulfillment of the requirements

For the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate program in Spanish

Written under the direction of Dr. Carlos Raúl Narváez

And approved by

New Brunswick, New Jersey

January 2015

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

En los umbrales de la tardomodernidad: transformaciones discursivas en cinco novelas
del Caribe insular

By MIRNA TRAUGER

Dissertation Director:

Dr Carlos Raúl Narváez

This dissertation explores the discursive transformations in five novels written after 1969 by Hispanic Caribbean writers. Through a focus on language, on the relationship between history and fiction, on collective memory, and on the body, the author aims to show that these twentieth century novels straddle both modernism and postmodernism, exploring new ways of expressing their concerns while remaining rooted in modernist traditions. The first chapter examines the subversive use of proverbs, gossip, and superstition as a means of challenging the phallogentric thinking that relegates women to a position of alterity in *La casa de la laguna* by Puerto Rican writer Rosario Ferré and in *En el tiempo de las mariposas* by Dominican writer Julia Álvarez. The second chapter analyzes how *Canción de Rachel*, a testimonial novel written by Cuban writer Miguel Barnet, employs strategies generally associated with postmodernism in order to reevaluate the past and break free from its racist and dogmatic legacy. Rachel's testimonial voice shares the narrative space with a plethora of other voices including the

author/ethnographer's. Their versions of the past are individual, fragmented and incomplete. The third chapter focuses on the fictionalization of history in *La llegada* by Puerto Rican writer José Luis González. The author analyzes the dialogue that the novel undertakes with the visual intertext, images taken from *Our Islands and Their People as Seen with Camera and Pencil* (1899), in order to show that historical writing as well as the photographic image are neither objective nor complete truths. In the final chapter, the author examines the strategies of transgression that are articulated from the lens of the sick body. The playful use of parody, intertextuality, ambiguity, and dispersion that distinguish Severo Sarduy's previous works are still detectable in his last novel although they are intermixed with a desperate search for order and meaning. Sarduy opens a new discursive space for the abject body, in this case, the ill and dying body and calls for a reinterpretation of illness that does not treat body and person as separate entities.

AGRADECIMIENTOS

Primero, le agradezco a Dios por haberme acompañado y guiado siempre y por ser mi fortaleza en los momentos difíciles.

También me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a los miembros de mi comité doctoral, la doctora Margaret Persin, el doctor Jorge Marcone y la doctora Grisel Maduro, por su tiempo, su interés en mi proyecto y su colaboración.

Especial reconocimiento merece el doctor Carlos Raúl Narváez, director de la tesis, por su asesoría y su confianza en mi trabajo. Su capacidad para guiar mis ideas ha sido un aporte invaluable, no sólo en el desarrollo de la tesis, sino también en mi desarrollo como investigadora. Debo destacar sobre todo su paciencia, su disponibilidad y su rigurosidad, los cuales fueron esenciales en el desarrollo de mi tesis.

Un agradecimiento muy especial merece mi querido esposo Scott, por su paciencia, su aliento, su ayuda y su amor incondicional.

Dedico la tesis a mis padres, inmigrantes que vivieron el sueño norteamericano a través de mí, y a mis hijos Isabella y Scott que siempre me animaron a terminar la tesis. Los quiero mucho.

Índice

I. Abstract	ii
II. Agradecimientos.....	iv
III. Introducción.....	1
IV. Capítulo 1: Dichos, chismes y supersticiones: Rosario Ferré y Julia Álvarez entre la modernidad y el feminismo posmoderno	28
1. Introducción	28
2. Proverbios y dichos en <i>La casa de la laguna</i> de Rosario Ferré.....	35
2.1 El lenguaje soez como arma	40
2.2 La desmitificación del pasado colonial a través de los dichos.....	44
3. Proverbios y dichos en <i>En el tiempo de las mariposas</i> de Julia Álvarez.....	46
3.1 La figura del hombre/gallo en los refranes populares.....	48
3.2 La imagen despectiva de la mujer en los refranes	52
3.3 Binarismos y eufemismos	56
4. Chismes y rumores como herramientas de resistencia y crítica en <i>La casa de la laguna</i>	60
4.1 Los chismes y la conformidad	61
4.2 El chisme, el clasismo y el racismo	65
5. Chismes y rumores como herramientas de resistencia y crítica en <i>En el tiempo de las mariposas</i>	70
5.1 El chisme como arma de resistencia	72
5.2 El chisme como conocimiento	73
6. El desenmascaramiento de valores y estereotipos culturales en <i>En el tiempo de las mariposas</i> y en <i>La casa de la laguna</i>	78

6.1 La resistencia a los esencialismos femeninos desde la perspectiva infantil	79
6.2 La redefinición de la maternidad	81
6.3 El deseo y el cuerpo femeninos resemantizados	84
6.4 Supersticiones y creencias populares y la violencia contra el cuerpo femenino	87
7. Conclusión	91

V. Capítulo 2: *Canción de Rachel*: En el umbral entre modernidad y

posmodernidad. Espacio de tránsito entre dos epistemes93

1. Introducción	93
2. El testimonio: una definición	95
3. <i>Canción de Rachel</i> novela y testimonio: un género híbrido	101
3.1 La oralidad y la escritura.....	107
4. Rupturas e innovaciones en <i>Canción de Rachel</i>	109
4.1 Hacia una redefinición del papel autorial	109
4.2 La reconfiguración del narrador tradicional	115
5. <i>Canción de Rachel</i> : palimpsesto de la memoria cubana	120
5.1 Manifestaciones de la memoria colectiva cubana.....	125
5.1.1 El intertexto musical	128
5.1.2 El intertexto teatral.....	138
5.2 Collage, kitsch y camp	144
6. Conclusión	154

VI. Capítulo 3: Ruptura del contrato mimético historiográfico: La presencia del

pasado en

<i>La llegada</i>	157
-------------------------	-----

1. Introducción	157
2. Por un nuevo concepto de la historiografía.....	158
3. <i>La llegada</i> y la problematización de la relación historia/ficción	163
4. El dialogismo histórico	166
4.1 Las múltiples voces y perspectivas en <i>La llegada</i>	168
4.2 La desmitificación del héroe histórico.....	171
5. La intertextualidad	174
5.1 El diálogo intratextual.....	174
5.2 La parodia textual	180
5.3 La parodia visual.....	183
5.3.1 El diálogo paródico entre <i>La llegada</i> y <i>Our Islands and Their People</i>	188
6. La carnavalización	210
7. Conclusión	215
VII. Capítulo 4: Pájaros de la playa: Texto-cuerpo contaminado	218
1. Introducción	218
2. La conceptualización del cuerpo en América Latina.....	222
3. El cuerpo enfermo en la literatura latinoamericana	225
4. Severo Sarduy y la escritura del cuerpo enfermo	228
5. La estética sarduyana	231
6. La contaminación textual en <i>Pájaros de la playa</i>	234
6.1 La intertextualidad	235

6.2 La proliferación sensorial	239
6.2.1 La exuberancia visual	240
6.2.2 La abundancia táctil	242
6.2.3 La superabundancia de lo gustativo	247
6.2.4 La proliferación olfativa	250
7. La fragmentación temporo-espacial.....	251
8. El cuerpo contaminado y abyecto en <i>Pájaros de la playa</i>	255
9. La mirada médica y el SIDA	259
10. Conclusión	269
VIII. Conclusiones.....	272

I. Introducción

Beginnings and endings may be the sustaining myths of the middle years; but in the *fin de siècle*, we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and out.

-Homi Bhabha.

El Caribe es una región de riqueza y diversidad históricas, culturales y literarias. De esta región geográficamente pequeña del continente americano, emana una rica y variada producción artística y literaria.¹ Esta riqueza y variedad inspira la siguiente tesis que tiene por objetivo el estudio de cinco obras del Caribe hispánico para destacar tendencias literarias vigentes en los últimos treinta años del siglo XX. Las cinco obras coinciden en sus transformaciones discursivas, cambios que reflejan una variedad de rupturas representativas de tendencias posmodernas, cambios que posicionan a estas obras entre la modernidad y la posmodernidad. Entre los textos de la narrativa de fin de siglo, hemos escogido *La casa de la laguna* (1997) de Rosario Ferré (Puerto Rico 1938), *En el tiempo de las mariposas* (1994) de Julia Álvarez (República Dominicana 1950), *La llegada* (1980) de José Luis González (Puerto Rico 1926-1996), *Pájaros de la playa* (1993) de Severo Sarduy (Cuba 1937-1993) y *Canción de Rachel* (1996) de Miguel Barnet (Cuba 1940). Los escritores de las cinco obras enumeradas contribuyen a la formación del nuevo canon literario que comienza a construirse a partir de la producción

¹ Escritores, poetas y artistas de renombre internacional tales como los cubanos Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), José Martí (1853-1895), Wilfredo Lam (1902-1982), Nicolás Guillén (1902-1989), Alejo Carpentier (1904-1980), los puertorriqueños José Campeche (1751-1809), Luis Palés Matos (1898-1959), Julia de Burgos (1914-1953), René Marqués (1919-1979) y los dominicanos Abelardo Piñeiro (1862-1958), Juan Bosch (1909-2001), Pedro Mir (1913-2000) y Aida Cartagena Portalatín (1918-1994) representan la rica producción artística del Caribe hispánico.

de los escritores del Boom latinoamericano. A través de enfoques en el lenguaje, en la relación entre historia y ficción, en el cuerpo y en la memoria colectiva, demostraremos que las obras analizadas en este trabajo resisten, desestabilizan, subvierten y critican el centro de emisión literaria, histórica y cultural. Su manera nueva de reflejar la realidad anuncia un cambio al que muchos críticos denominan posmodernidad. Analizaremos, en términos generales, el diálogo que emprenden las obras con esta orientación filosófica a través de sus discontinuidades y rupturas con modelos literarios anteriores. También demostraremos cómo ciertas estrategias de ruptura tienen confluencia con conceptos tan diversos como el dialogismo de Mijail Bajtín, las nociones sobre el poder y el cuerpo de Michel Foucault, las postulaciones sobre la historia de Hayden White y las teorías feministas. Este trabajo no pretende un resumen de todas las variaciones de prácticas discursivas que denotan una ruptura de la época fijada sino una síntesis de las que más se destacan.

Hay que precisar que las obras exploradas en esta tesis ocupan una zona fronteriza ambigua, a la vez moderna y posmoderna. Son obras que tienen puntos de encuentro y desencuentro con las dos modalidades. No muestran un corte radical con ninguna de las dos epistemes sino que habitan una franja liminal. Son obras prototípicas de otros proyectos de esta época transicional, denominada la “tardo-modernidad” por críticos como Gianni Vattimo, obras que no se han desprendido del pensamiento moderno pero que tampoco se han entregado a la posmodernidad por completo.

La palabra liminalidad tiene su origen en el vocablo *limen* en latín que significa umbral. La teoría del límite del filósofo español Eugenio Trías ilumina nuestro entendimiento del espacio fronterizo que exploramos en estas obras. Para Trías “el límite

no es una línea...Es un espacio acotado, una región trazada por el doble entrecruzamiento de dos arcos. Este límite o frontera, en tanto bifronte, ofrece al examen una compleja estructura” (Alemán 88). En esta zona de intersección de “compleja estructura” entran en contacto dos mundos, dos esferas de influencia, que en las novelas de interés para este estudio son la modernidad y la posmodernidad. Los cinco textos parten de una perspectiva moderna pero incursionan en la posmodernidad de maneras diferentes. Están arraigados en la modernidad porque ninguno desautoriza la racionalidad, ni rompe por completo con el realismo tradicional y todos dilatan una búsqueda del perfeccionamiento social. También cuestionan proyectos producidos por el pensamiento moderno, tradicional, productos de una razón extrema, sólo para proponer otros sistemas de pensamiento. Cada obra plantea, directa o indirectamente, un orden nuevo, manteniendo cierta fe en el progreso y exhibiendo una apertura optimista hacia un futuro en el cual se puede lograr la emancipación, la igualdad y la justicia. Por ejemplo, *En el tiempo de las mariposas* destroza la dictadura de Trujillo y *La llegada* desmitifica el legado español y la intervención norteamericana, episodios históricos motivados por cargas ideológicas y totalizaciones universalistas características de la modernidad. *Canción de Rachel* denuncia la época republicana de Cuba por ser un proyecto fallido cuyas promesas de progreso, igualdad y prosperidad solo alcanzaron a algunos. *La casa de la laguna* y *En el tiempo de las mariposas* dismantelan el fundamentalismo del pensamiento falocéntrico heredado de la Ilustración, cuyos esencialismos perpetúan falsedades y estereotipos femeninos. *Pájaros de la playa* destapa nociones modernas sobre el cuerpo y revela su sometimiento a sistemas e instituciones que pretenden controlarlo, homogeneizarlo y disciplinarlo. Sin embargo, ninguna de las obras

mencionadas pierde confianza en los proyectos modernos de transformación social. *En el tiempo de las mariposas* y *La casa de la laguna* perciben en el feminismo la esperanza de mejorar la situación de la mujer en el Caribe. *La llegada* reemplaza un proyecto de definir la identidad puertorriqueña con otro, esta vez fundamentado en el pueblo mestizo. Los postulados mesiánicos de la Revolución Cubana informan *Canción de Rachel* mientras que el orden nuevo que propone *Pájaros de la playa* es humanitario, uno que no discrimina entre homosexuales y heterosexuales, entre enfermos y sanos. Para resumir, las cinco obras estudiadas en esta tesis mantienen un vínculo con el pensamiento moderno pero exploran maneras nuevas de expresarse que se asocian con la posmodernidad. Aunque aludiremos a la liminalidad de los cinco textos que exploramos, nuestro enfoque principal consistirá en dilucidar las características asociadas con la posmodernidad.

El corpus literario propuesto para este trabajo coincide con una época de muchas transformaciones en la vida social y política, cambios tales como el advenimiento del feminismo, la aparición de la sociedad de consumo, la influencia de los medios de comunicación, la celebración del Quinto Centenario del “Descubrimiento” del Nuevo Mundo y la propagación de la epidemia del SIDA, para mencionar algunos.² Consecuentemente, los interrogantes de los escritores a partir de los años setenta tienen que ver con la cuestión identitaria histórica, genérica y cultural.

En esta tesis proponemos demostrar que la ficción caribeña contemporánea emprende una relectura crítica del pasado. Revalora los sucesos y los textos históricos del

² Véase la página 244 del artículo “Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual” donde Nelson Osorio menciona algunos de estos cambios.

ayer con la intención de revelar su discursividad y apuntar hacia sus distorsiones históricas.³ Para aquello, la literatura emprende un diálogo paródico con la historiografía, jugando con las “verdades” y las “mentiras” de los documentos históricos. Así, los escritores caribeños encuentran una manera de enfrentarse a las grandes verdades autorizadas y a la idea de una historia oficial única.⁴ En lugar de *una* perspectiva histórica que pretenda ser la realidad absoluta sobre los hechos, los textos contemporáneos del Caribe privilegian múltiples puntos de vista de la historia y se detienen en “historias locales” e individuales.⁵ De esta manera reconstruyen las “lagunas historiográficas”, es decir, el vacío de los espacios y los sujetos subalternos no registrados en la historiografía tradicional. No sólo dismantelan la utopía del pasado hispánico glorioso sino también las propuestas de una identidad nacional única que represente e incluya a todos los ciudadanos.

También expondremos la preocupación, en esta literatura escrita en los umbrales del siglo XXI por temas relacionados con la sexualidad y el género. Muchos escritores emprenden una tarea revisionista de las oposiciones binarias tan características del

³ En su libro *(Dis)locaciones: narrativas híbridas del Caribe Hispano* (1998), María Julia Daroqui explica que muchos escritores contemporáneos “leen los textos del pasado como partícipes activos del presente” (Daroqui 93).

⁴ En su estudio sobre la posmodernidad en diferentes regiones de América Latina, Raymond L. Williams asegura que el discurso de la verdad está en crisis y que la novela posmoderna refleja el cuestionamiento de este discurso: “The discourse of truth...is placed under serious question by the postmodern novel in Latin America. Latin American society and culture have experienced the same crisis of truth that Jean-Francois Lyotard, Jean Baudrillard, and Fredric Jameson describe in the North Atlantic nations; this crisis of truth is manifested in the recent postmodern novel” (“The Postmodern Novel in Latin America” 127).

⁵ En las obras analizadas en esta tesis, las historias locales son las de los habitantes de Llano Verde (*La llegada: Crónica con “ficción”*), de Isabel Mendizábal y su familia (*La casa de la laguna*), de las hermanas Mirabal (*En el tiempo de las mariposas*), de un sidático moribundo (*Pájaros de la playa*) y de una vedette (*Canción de Rachel*).

pensamiento occidental. Desestabilizan las nociones binarias de lo masculino y lo femenino y revelan tanto la falacia moral como la discriminación de género que estas oposiciones encajan. En algunas instancias articulan su cuestionamiento desde el lenguaje heredado. En otras instancias lo enuncian desde el cuerpo. Muchos escritores y escritoras reconocen que el lenguaje encierra actitudes discriminadoras y estereotipos, y así experimentan con el lenguaje para revelar su presencia. Juegan con el lenguaje popular y sus diferentes manifestaciones (dichos, refranes, humor, mitos, letras de canciones) donde se representan imágenes estereotipadas de la mujer. Es decir, desenmascaran conceptos sobre la mujer que la confinan al espacio de la domesticidad y que le atribuyen cualidades denigrantes tales como la pasividad, la deslealtad y el sentimentalismo, etc.⁶ Revelan el lenguaje como instrumento de control que sirve para mantener a la mujer “en su lugar” en el espacio construido para ella por el patriarcado. Este control también se extiende al cuerpo de la mujer, elemento que los escritores también exploran ampliamente. Desprenden al cuerpo femenino de sus definiciones tradicionales y tematizan asuntos antes tabúes como lo eran la menstruación, la sexualidad, la violencia de género y el aborto por ejemplo. Confrontan sin pudor los patrones socialmente establecidos con respecto al cuerpo de la mujer, patrones lingüísticos y de comportamiento que reiteran su inferioridad. El cuerpo de la mujer se convierte entonces en el lugar de la resistencia, espacio reclamado del patriarcado.

⁶ Elaine Showalter reconoce el lenguaje como elemento que refleja la conceptualización del cuerpo y la identidad femeninos. Explica: “The ways in which women conceptualize their bodies and their sexual and reproductive functions are intricately linked to their cultural environments. The female psyche can be studied as the product or construction of cultural forces. Language, too, comes back into the picture, as we consider the social dimensions and determinants of language use, the shaping of linguistic behavior by cultural ideals (179).

Nuestro análisis también demostrará que la escritura contemporánea del Caribe hispánico configura un proyecto de identidad cultural híbrida. Construye una identidad caribeña articulada desde el mundo de la periferia que desea reflejar la hibridez multifacética del Caribe. La diversidad que buscan articular los escritores abarca la etnicidad, la raza, el género y la cultura. Para comunicar tal pluralidad, recurren a personajes emergidos de la marginalidad tales como la mujer, el negro, el homosexual, el enfermo y la prostituta entre otros. Darles la voz a los marginales marca el rechazo de los discursos literarios centralizados que adoptan lo masculino y lo heterosexual como modelos hegemónicos. Nelson Osorio afirma que “la principal característica de la actual narrativa...es la de buscar salirse del Centro de la emisión cultural para asumir de una u otra manera la perspectiva de la Periferia. Se trata...de la Periferia en lo social, en lo cultural, en lo sexual, en lo radical, en lo étnico, en todo” (247). Osorio nota que los escritores de esta nueva literatura no son necesariamente representantes de la periferia social sino que asumen esta perspectiva como instrumento contestatario. Efectúan su crítica de los valores del centro a través de una desacralización de la escritura. Para ello, violentan la frontera entre lo culto y lo popular, incorporando y a veces privilegiando diferentes manifestaciones del lenguaje oral. El código popular es representado por el lenguaje soez, marginal, la letra de canciones populares, el humor y los refranes y dichos populares. Experimentan con las normas del lenguaje, produciendo nuevas estructuras lingüísticas. Es una literatura que abre novedosos espacios y que se inserta en el discurso posmoderno.

Las rupturas que muchas de las obras del Caribe exhiben coinciden con la circulación de algunos fundamentos de la posmodernidad. En los últimos años del siglo

veinte, las obras literarias empiezan a exhibir cambios que los distancian del canon establecido particularmente por la literatura del Boom. De la novelística de este movimiento literario, grandiosa, épica y erudita se pasa al relato cotidiano, personal, paródico, dialógico y de estructura y lenguaje menos complicados. Para mejor entender algunos de los aspectos de la posmodernidad, sería útil para nuestro estudio repasar las definiciones generales de este movimiento. Los críticos no concuerdan en una definición fija porque en sus manifestaciones literarias, culturales, económicas, filosóficas, artísticas y políticas se ha desarrollado de diferentes maneras en diferentes lugares. No obstante, es posible esquematizar unas características generales que se reflejan parcialmente en los textos que ocupan nuestra atención en este estudio.

El pensamiento posmoderno anuncia una transformación en la cultura occidental, lo que Andreas Huyssens denomina “un cambio en la sensibilidad” (“Mapping the Postmodern” 8). Los pensadores contemporáneos ofrecen diferentes definiciones de esta nueva sensibilidad pero concuerdan que uno de los rasgos más distintivos es su espíritu de desencanto y de desconfianza. El escepticismo característico de la posmodernidad tiene sus raíces en ideas que difundieron pensadores del siglo XIX como Søren Kierkegaard, Karl Marx y Friedrich Nietzsche entre otros. Kierkegaard, por ejemplo, desconfiaba de la Iglesia y su capacidad de interpretar la fe cristiana. De ahí deduce que la verdad es subjetiva y que la subjetividad es verdad.⁷ Es decir, la verdad depende de quien la interprete y de las condiciones en las cuales lo haga. Karl Marx difunde la creencia que Dios y el Estado constituyen alienaciones en la vida del sujeto, la alienación

⁷ Véase *Kierkegaard's Concluding Unscientific Postscript*. Trad. David F. Swenson. Princeton: Princeton University Press, for American Scandinavian Foundation, 1941.

máxima siendo la económica. Su fuerte crítica de la injusta estructuración económica y sus ideas sobre la igualdad de los seres humanos son la fuerza motriz de sus escritos. Nietzsche, por su parte, cuestiona el valor y la objetividad de la verdad.⁸ Es escéptico sobre la moral y la racionalidad occidentales porque para él encierran prejuicios y falsedades. No sorprende entonces que Paul Ricoeur en su libro *Freud, una interpretación* denomine a Marx y a Nietzsche maestros de la sospecha.⁹ El énfasis de los pensadores decimonónicos en el escepticismo y la duda de la realidad objetiva, de la moralidad y de las normas sociales introduce el pensamiento posmoderno.

El filósofo francés Jean François Lyotard fue uno de los primeros teóricos en señalar nuevas tendencias culturales y filosóficas occidentales de la segunda mitad del siglo XX, cambios que denominó *la condición posmoderna*.¹⁰ Su obra, del mismo título, publicada en 1979, apunta hacia la caída de cosmovisiones grandes, es decir, los grandes relatos, tales como el cristianismo y el marxismo, y la pérdida del sentido de la historia, del progreso, de la utopía que se había venido desarrollando desde el siglo XVI. Anuncia el fin de las aspiraciones al progreso y critica a los que como Jürgen Habermas defienden los conceptos de racionalidad y de universalidad, insistiendo que la posmodernidad es

⁸ En su artículo “Nietzsche: el primer posmoderno”, Gonçal Mayos explica que en la obra de Nietzsche la ética y la verdad “son denunciadas como trampas metafísicas o máscaras ascéticas que van en contra de la vida. Nietzsche rechaza pretendidas legitimaciones metafísicas, religiosas, morales o políticas—más todavía: rechaza toda legitimación en tanto que tal—, y prescinde de cualquier metadiscurso destinado a sistematizar o dar un sentido coherente a los microdiscursos aforísticos que lo componen” (167).

⁹ Ricoeur también añade el nombre de Sigmund Freud al de Marx y Nietzsche.

¹⁰ Señalamos que Lyotard no fue el primero en usar el término. Federico de Onís, por ejemplo, utilizó la palabra *postmodernismo* en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* publicada en Madrid en 1934. Sin embargo utilizó el término para referirse a una reacción al movimiento literario modernista y no en su sentido contemporáneo.

una continuación de la modernidad.¹¹ Tomando las ideas de Lyotard como base, críticos tales como David Harvey también acentúan la diferencia entre el pensamiento moderno característico de la primera parte del siglo XX y la posmodernidad que empieza a manifestarse a partir de los años sesenta.¹² En su libro *The Condition of Postmodernity* Harvey señala que escritores, escultores, artistas, arquitectos y filósofos de la segunda mitad del siglo XX concuerdan que el proyecto moderno fracasó. Este proyecto con su pretensión de progreso y su creencia en la igualdad, la libertad, la fe en la inteligencia humana y en la razón universal tanto como su deseo de resolver los problemas de la humanidad no logró sus metas. El proyecto moderno cuyas raíces se encuentran en la Ilustración del siglo XVIII se esforzó por crear una ciencia objetiva, una moralidad y unas leyes universales y un arte autónomo. Sin embargo, varios acontecimientos del siglo XX tales como las guerras mundiales, el holocausto y la amenaza nuclear contribuyeron a destrozarse el optimismo de este proyecto (Harvey 13).

Para Linda Hutcheon un rasgo importante del pensamiento posmoderno y que lo distingue del moderno es su empeño en mostrar que cualquier intento de remediar el caos es una construcción humana (*A Poetics* 19). Es decir, los pensadores se dan a la tarea de demostrar la discursividad de toda idea o actividad humana, de exponer su subjetividad. Como las ideas se insertan en un proceso social y reflejan los prejuicios, la cultura y las tendencias del momento no pueden ser ni objetivas ni unívocas. Al destacar la

¹¹ Por modernidad entendemos la época en la cual predomina el pensamiento moderno a distinción del modernismo, movimiento literario hispánico de finales del siglo XIX, cuyos representantes máximos son Rubén Darío y José Martí.

¹² Los pensadores contemporáneos que trabajan la posmodernidad no concuerdan en el tema cronológico. Lyotard fija el fin de la Segunda Guerra Mundial como la época durante la cual empieza a desarrollarse la sensibilidad posmoderna mientras que para Fredric Jameson los años sesenta son el momento clave.

discursividad, los escritores inevitablemente ponen de relieve la existencia de muchas perspectivas y cosmovisiones y esto conduce a una reevaluación de la Historia.

Hutcheon afirma que el arte y en particular la literatura posmoderna se interesan en el ayer; sin embargo cuando confrontan o incluyen el pasado no lo hacen mirando hacia el futuro o buscándole un significado común o universal como en la modernidad.¹³ En lugar de una perspectiva única y aplicable a la colectividad, en lugar de *una* verdad, Hutcheon asegura que en la posmodernidad se habla de múltiples perspectivas y verdades del pasado. Esta quiebra con la conceptualización tradicional de la historia es, según Gianni Vattimo, una liberación porque ésta es “la historia de los vencedores”, la de unos pocos cuya versión se imponía como verdad indiscutible (16). Vattimo opina que la posmodernidad abre el camino a la tolerancia y a la diversidad.

Poner de relieve la discursividad de la historia oficial también tiene por objetivo cancelar los discursos que buscan la consolidación. Los escritores contemporáneos se comprometen a quebrantar las bases de la cultura nacional y sus estereotipos y proponen en el proceso nuevos monumentos y nuevos héroes, o antihéroes, que desafían a la cultura dominante. Homi Bhabha trata este tema en *The Location of Culture* y explica: The present of the people’s history, then, is a practice that destroys the constant principles of the national culture that attempts to hark back to a “true” national past, which is often represented in the reified forms of realism and stereotype (152). Para ello las novelas posmodernas parodian textos históricos y pueblan sus páginas con personajes marginales, deteniéndose en historias locales, en versiones fragmentadas y en héroes comunes.

¹³ Según ella la posmodernidad “suggests no search for transcendent timeless meaning, but rather a re-evaluation of and a dialogue with the past in the light of the present” (Hutcheon, *A Poetics* 19).

En el arte posmoderno todos los discursos con pretensiones hegemónicas, no sólo los de la historia oficial, son susceptibles al cuestionamiento, a la parodia, a la burla y al desmantelamiento. Entre las diversas herramientas que se utilizan para subvertir se encuentran el collage, el pastiche y la nivelación de la cultura alta con la cultura popular y con la cultura de masas. El arte posmoderno celebra la intertextualidad y el reciclaje, un pastiche de elementos sin jerarquía que provienen de distintos lugares y de distinta índole. Elementos incongruentes, de diferentes esferas de la vida, coexisten. Su introducción en un nuevo discurso altera su significación y permite una o varias lecturas del texto. La intertextualidad del pastiche lleva al diálogo con el modelo original y hasta a la parodia, tal y como la define Hutcheon. Es decir, la parodia como imitación de un discurso preexistente pero con diferencia crítica: evoca el modelo pero lo subvierte (Hutcheon *A poetics*, 129). Así que la posmodernidad es una corriente de la heterogeneidad, de la fragmentación, que reconoce y acepta la condición caótica del mundo pero no le busca respuestas universales.

Además de la hibridez se constata la igualación de la cultura erudita y la cultura popular. El rechazo del dualismo del pensamiento occidental junto con la aparición de la sociedad de consumo y la propagación de los medios de comunicación masiva han contribuido a las interacciones más fluidas entre lo culto y lo popular. Los medios de comunicación de masas como el cine, la fotografía, la radio y la televisión ejercen una influencia sobre la cultura erudita, infiltrándose en sus obras. La literatura de masas, como el cómic o el cine por ejemplo, se introduce en la esfera ilustrada del estudio académico del arte visual y de la literatura. Elementos kitsch, es decir del supuesto mal gusto o que tienen características vulgares, empiezan a aparecer y a ser aceptados en

diferentes productos de la cultura alta. Puesto que la comunicación y los medios adquieren una importancia central en la vida posmoderna también lo adquieren el espectáculo y el performance en todas sus manifestaciones culturales.

En plan de resumen, la posmodernidad nace en Occidente como una ruptura con proyectos modernos de progreso y como un cambio de conciencia y de sensibilidad. Rechaza las utopías, los dualismos, los héroes y el empirismo histórico. Busca la libertad total, la pluralidad, la diversidad, la ambigüedad y la fragmentación. Reemplaza la búsqueda de la verdad por la estética, o sea, por la fachada y por el espectáculo. Para ello utiliza géneros híbridos, junta elementos antes considerados incompatibles. Desafía el concepto de una identidad homogénea, de un sujeto estable y hace resaltar lo particular y lo local en lugar de lo colectivo y unificador. Es una sensibilidad que lo cuestiona todo y lo acepta todo.

Esto nos lleva a preguntar: si la posmodernidad es una corriente occidental, ¿se puede hablar de posmodernidad en América Latina y más específicamente en el Caribe? Muchos son los académicos que han abordado el tema y sus opiniones varían. Esbozamos aquí, en términos generales, las opiniones de algunos críticos sobre el tema. Esta episteme es rechazada inicialmente como ideología occidental foránea por gran parte de los pensadores latinoamericanos. Octavio Paz y Nelson Osorio, por ejemplo, la consideran otro relato importado desde la metrópoli que no refleja la realidad latinoamericana.¹⁴ El argentino Arturo Roig rechaza la posmodernidad porque significa el

¹⁴ “¿Cómo vamos a ser post-algo que no se ha hecho? ...Un modelo que es válido y justo para comprender la literatura europea, de esta segunda etapa de la sociedad industrial capitalista internacionalizada, no tiene por qué ser válido para comprender nuestra realidad” (Mitre 146).

abandono de los ideales emancipatorios y el “desarme de las conciencias”.¹⁵ Desde un enfoque filosófico-histórico, argumenta que las “pequeñas historias” de la posmodernidad no son suficientes para describir y contar la compleja realidad latinoamericana.¹⁶

Concuerda con las ideas de Roig el mexicano Adolfo Sánchez Vázquez, quien considera la posmodernidad un fenómeno cultural engendrado por “el capitalismo tardío” (concepto de Fredric Jameson) que condena a los seres humanos a “la inacción, la impotencia o la pasividad”, denominándolo también conciencia “desmovilizadora de las conciencias”

(91,85). Para el teórico cubano Pablo Guadarrama González, el proyecto de la modernidad tiene que cumplirse primero en América Latina antes de considerar el significado de la posmodernidad.¹⁷ Y según la define el hispano George Yúdice,

“modernity in Latin America is a series of necessarily unfinished projects”

(“Posmodernity” 20). Jorge Larraín reconoce la acogida de la posmodernidad por los latinoamericanos pero explica que fue recibida porque parece darle al otro una voz propia y el derecho de expresar su diferencia sin que su especificidad sea eliminada. Sin

embargo, Larraín destaca la ironía de recurrir a una teoría europea para autoafirmarse,

¹⁵ Véase: “Posmodernismo: paradoja e hipérbole”. *Casa de las Américas* 39.213 (1998):6-16. Para Roig, el pensamiento latinoamericano se ha definido por su mirada hacia el futuro creyente en la función utópica del pensamiento. Explica que el posmodernismo incita a renunciar a este “discurso de futuro” lo que sería negar la esperanza por una vida mejor.

¹⁶ “¿Es una “pequeña historia” la de los Sim Terra que incluye a doce millones de campesinos brasileños, distribuidos entre los veintidós estados del país, entre los que se destacan por su situación, no ya de “pobres”, sino de paupérrimos, los centenares de miles de nordestinos de las míticas tierras de Conselheiro?...¿Podríamos hacer la historia del alzamiento indígena de Chiapas, así como del Movimiento Zapatista de Liberación, sin enmarcar los acontecimientos dentro de la situación global del México capitalista actual y sus conflictos estructurales?...¿Es posible reducir a “pequeña historia” el abismo que separa mundialmente a pobres y ricos?” (idem 15).

¹⁷ “En América Latina la malograda modernidad aún tiene muchas cuentas pendientes...cuando quizás ya en el mundo desarrollado parecen sobrar chequeras para pagar las cuentas que exige la postmodernidad” (7).

especialmente porque América Latina y sus grupos marginados fue pasada por alto por mucho tiempo por Europa y Occidente.¹⁸ Los críticos mencionados y otros también o bien se niegan a aceptar la posmodernidad como algo aplicable a la realidad latinoamericana o critican su presencia, abogando por otras teorías que beneficien al continente más.

Sin embargo, no todos los pensadores del continente han rechazado por completo las pautas y las manifestaciones de la posmodernidad. A pesar de su crítica de ciertos aspectos de esta nueva episteme, algunos críticos se acercan con cautela. Reconocen que la posmodernidad se produce en América Latina aunque explican que se da por motivos diferentes a los de Estados Unidos o Europa y de maneras algo diferentes también.¹⁹ Esto se debe en parte a que los registros de la posmodernidad remiten a una experiencia periférica de la modernización. Es decir, la modernización se da de maneras incongruentes en el continente y se da en sociedades plagadas por la pobreza, la violencia, la dictadura y el analfabetismo entre otros problemas económico-sociales. Según Néstor García Canclini, la modernización compone “un proceso parcialmente realizado y obstinadamente fallido” en América Latina (“Antropología” 44). Es un hecho que el pensador chileno José Joaquín Brunner también asegura cuando escribe: El desarrollo que se produjo fue ambiguo, heterogéneo y dejó al margen a sectores

¹⁸ “The irony cannot help but be noticed in that the attempts at self-affirmation by the others of Latin America—for decades ignored by Europe and the developed world—should appear now to be defended by a European theory” (Larraín, “Postmodernism” 90).

¹⁹ Al respecto, Roberto Follari escribe: “lo posmoderno nunca podría darse entre nosotros en “estado puro”, no puede incorporarse sin modulaciones, porque no nos tocan las situaciones sociales que lo han originado. No estamos en el paraíso fatuo del consumo inútil, no hemos llegado a hartarnos de los excesos de la productividad y el industrialismo, no se nos ha perdido la naturaleza ni la automatización ha encerrado todas nuestras rutinas” (143).

importantes de la población. Generó economías con sectores informales importantes, sociedades con clivajes que no se conocieron en los países centrales, culturas mezcladas y contradictorias....” (*Universidad* 133). A pesar de ello, esto no significa que la posmodernidad no haya llegado al continente. América Latina se ha apropiado del discurso posmoderno aunque lo incorpora y lo vive de maneras diferentes. Brunner mismo afirma que los aspectos aceptados e importados de la posmodernidad son, en América Latina, descentrados y sacados fuera de contexto y luego infundidos con nuevos significados que cor/responden a la realidad del continente.²⁰

Varios críticos comentan la coexistencia de manifestaciones de la posmodernidad con otras de la modernidad, negando la posición de Lyotard que los preceptos de la modernidad ilustrado hayan sido aniquilados. George Yúdice, por ejemplo, explica que la posmodernidad en América Latina no es movimiento que sucede o reemplaza “a la modernidad tal como se la ha definido desde Weber a Habermas [sino que es] una condición en la cual se está repensando lo que ha sido la modernidad” (“¿Puede hablarse?” 108 y 111). Por eso el mexicano Leopoldo Zea describe la posmodernidad como la “modernidad de la modernidad”. Según el escritor paraguayo, Ticio Escobar, cuyas ideas coinciden con las de Yúdice, la posmodernidad es una crítica a la modernidad en lugar de ser un abandono total de la modernidad ilustrada. También añade que si se aceptan los patrones de la posmodernidad, solo hay que aceptar los que sirven los

²⁰ “...a de-centering, a deconstruction of Western culture as it is represented by the manuals; of its rationalism, its secularism, its key institutions; of the cognitive habits and styles it supposedly imposes in a uniform way... something that “generates meaning,” but a meaning out of place, taken out of context, a graft onto another culture” (Brunner, “Notes on Modernity” 41).

propósitos de América Latina.²¹ Néstor García Canclini es uno de los primeros teóricos que anotan la simultaneidad compleja de modernidad y posmodernidad en el continente: “hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo” (*Culturas híbridas* 23). Formas culturales modernas y tradicionales coexisten y se entrecruzan y como consecuencia elementos de la cultura erudita se unen a formas culturales populares y viceversa. Todos los productos culturales tanto populares como cultos circulan en los medios masivos y son sometidos a las reglas de un mercado globalizado.

La globalización es uno de los fenómenos más negativamente asociados con la posmodernidad en América Latina. Para Arturo Roig los procesos posmodernos no se pueden admitir en América Latina porque no se pueden aceptar “como metas para nuestra América la “desterritorialización” y la “deshistorización” que se exigen desde discursos que, más allá de las “buenas intenciones”, resultan sospechosamente paralelos a los de las formas más agresivas del neocapitalismo y el neoliberalismo actuales (“Posmodernismo” 9). La globalización sintomática de la época contemporánea, para críticos como Roig, es sinónima de modelos económicos y culturales foráneos que no benefician a América Latina. Este proceso significa el contacto de prácticas culturales extranjeras con las latinoamericanas: valores, iconos, personajes, costumbres e ideas se difunden a través del consumo de cine, televisión, literatura y música e invaden el escenario latinoamericano.

²¹ “Los posmodernismos tienen mucho de la seducción de la moda moderna y a gran parte del continente nunca le ha gustado estar de moda” (Escobar, “Posmodernismo/Precapitalismo” 19).

Como resultado los valores tradicionales y autóctonos se debilitan ante un individualismo creciente (asociado por Roig y otros con los valores capitalistas).

A pesar de su crítica de éstos y otros aspectos de la posmodernidad, el crítico colombiano Carlos Rincón, como otros pensadores latinoamericanos, ve en el pensamiento posmoderno nuevas oportunidades de considerar asuntos nunca antes abordados y de mirarlos desde una perspectiva interdisciplinaria e intercultural.²² El chileno Norbert Lechner identifica el rasgo definitivo del posmodernismo: su desencanto. Algunos atribuyen el desencanto al fracaso de las utopías marxistas y sus proyectos en el continente y otros atribuyen el desencanto al capitalismo que tampoco cumplió sus promesas. Lechner insiste, sin embargo, que esta desilusión, guiada correctamente, puede resultar en una nueva manera de pensar la política en América Latina. Martín Hopenhayn, también chileno, se pregunta si el debate posmoderno, a pesar de su esencia polémica y paradójica, pudiera ser incorporado para vitalizar la base cultural de desarrollo, es decir motivarla a la participación y la acción.²³ Para el cubano Paul Ravelo Cabrera el estudio de lo posmoderno puede servir para repensar y renovar el marxismo cuyos fundamentos están en crisis, tanto en Cuba como en otros países de América Latina.²⁴ Las posturas de estos críticos demuestran que se intenta sacarle lo

²² Rincón explica que su actitud crítica frente a lo postmoderno va unida "...a un reconocimiento de lo que son las nuevas oportunidades que brinda, las preguntas que plantea y estaban antes sin tocar, la interdisciplinaridad e interculturalidad que hacen conscientes" ("Modernidad periférica" 84).

²³ "How can the postmodern debate be incorporated in order to reactivate the cultural base of development, without it leading to the postmodernism functionally inherent in the project of political-cultural hegemony of liberalism?" (Hopenhayn, "Postmodernism and Neoliberalism" 109).

²⁴ "Ni tradicionalistas aferrados, ni vanguardistas impetuosos están por completo equivocados. En el medio de ambas posiciones... estamos los que tratamos de pensar, enfrentar y promover la posmodernidad como un asunto serio de abordar e intersectar, como un campo problemático y tensionado que pudiera servir para

provechoso al movimiento posmoderno. Además, para muchos de ellos, participar en el debate significa la inclusión de América Latina en los movimientos contemporáneos y no desconectarse de los cambios epocales.

Por cierto que la episteme posmoderna se manifiesta en el Caribe también, una región donde su manifestación es un tanto diferente que en el resto del continente. La ubicación del Caribe, es decir, su posición de archipiélago situado entre las Américas del norte y del sur, le impone la condición de puente entre las dos regiones (Benítez-Rojo). Además, y a pesar de ser parte de América Latina, el Caribe pertenece a una región compleja caracterizada por su importancia militar y comercial, sus pluralidades lingüísticas y étnicas y la proliferación del carácter de la plantación, un mecanismo determinante de la identidad caribeña según el escritor cubano Benítez Rojo.²⁵ También su relación con Estados Unidos es diferente, puesto que Puerto Rico sigue colonizada, Cuba tiene relaciones tensas con Estados Unidos y la República Dominicana fue invadida militarmente a principios de siglo por los estadounidenses, quienes también apoyaron varios regímenes dictatoriales en la isla. Al hablar del Caribe es importante notar que los tres países del Caribe hispanico, a pesar de compartir rasgos histórico-sociales, articulan sus respuestas a la posmodernidad de acuerdo a su situación particular.²⁶ En otras palabras, los escritores y artistas confrontan la posmodernidad con sus propias

repensar y renovar el marxismo como teoría filosófico-política de la contemporaneidad” (Ravelo Cabrera “La posmodernidad”).

²⁵ Véase la introducción y la primera parte de *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo donde elabora su tesis de la plantación como parámetro desde el cual entender la caribeñidad.

²⁶ María Julia Daroqui afirma que “nuestros escritores y críticos, provenientes de un espacio temporal compartido y receptores activos de la controversia modernidad/postmodernidad, modulan propuestas/respuestas particularizadas para cada problemática nacional” (*(Dis)locaciones* 22).

necesidades, a su manera y desde su realidad socio-política. La situación política y económica de estas islas también causa que en ciertas medidas la respuesta a esta episteme se articule desde la diáspora.²⁷

María Julia Daroqui vincula directamente la temática y las rupturas expresadas en las obras caribeñas finiseculares con los postulados del pensamiento posmoderno, o sea, con

el agotamiento de la certeza por el discurso de la historia, el desencanto del sujeto, la inestabilidad de los espacios contenedores (el territorio, la nación, la identidad), la sospecha o, mejor, el abierto rechazo del discurso de la autoridad, la marcada desconfianza en los géneros tradicionales, el re-dimensionamiento en las políticas de representación, entre otros (des)consuelos. ((*Dis*)locaciones 71)

Se manifiesta en la producción literaria caribeña un aumento evidente de obras de tema histórico que promueven una relectura de la historia mediante la parodia y la distorsión con el propósito de des-construir y re-examinar la historiografía oficial.²⁸ También se manifiesta en las obras del Caribe una pluralidad de voces, perspectivas, racionalidades, cuya presencia textual desafía la razón universal unificadora y los proyectos de nación y de identidad homegeneizantes de épocas anteriores. Se hacen presentes discursos híbridos que se entrecruzan con la crónica, la biografía, el testimonio, la música, la fotografía, el producto de consumo, el teatro y el baile entre otros. Estas obras no buscan una identidad

²⁷ Entre los escritores estudiados en esta tesis, caben en esta categoría la dominicana Julia Álvarez, quien escribe desde Estados Unidos y el cubano Severo Sarduy, quien escribió desde Francia.

²⁸ Ofrecemos como ejemplos *La noche oscura del niño Avilés* del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá (1984) y *Seva* del puertorriqueño Luis López Nieves (1984).

latinoamericana o caribeña sino una identidad local, específica, una desde la cual a veces se afirma la otredad y la diferencia, una que busca entender su realidad. Se constata en la narrativa hispanocaribeña también la presencia de más escritoras mujeres que exploran temáticas no indagadas antes o que ellas presentan desde una conceptualización nueva. Temas de género e identidad, por ejemplo, son explorados por escritoras que meditan sobre la función del lenguaje y que exploran y desmitifican los mitos y los estereotipos que encierra. Estas autoras no sólo incorporan preocupaciones relacionadas con las mujeres tales como la sexualidad femenina, la denuncia de la opresión patriarcal y la búsqueda de la identidad en su obra sino también temas de preocupación más general tales como el colonialismo, la injusticia, la dictadura, la inmigración y la globalización entre otros. Por éstas y otras razones, afirmamos que la narrativa del Caribe hispánico también se vincula con el pensamiento posmoderno. Su manera nueva de reflejar la realidad anuncia un cambio y una nueva sensibilidad que reflejan el espíritu posmoderno.

En “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos” (1982) Ana María Barrenechea señala cambios o rupturas en la estructura novelesca que alteran las relaciones literatura-mundo. En este artículo clave de la crítica literaria de los últimos decenios, Barrenechea se adelanta al debate modernidad-posmodernidad en América Latina al identificar dos tendencias o polos opuestos en el abanico del contrato mimético.²⁹ Las obras que representan la primera tendencia “anula[n] el referente y se

²⁹ “Esta ruptura del contrato mimético para un grupo de obras (y de críticos) bloquea el proceso de reconocimiento y de lectura en el que la obra remite al mundo y el mundo a la obra. Entonces se fuerza a leer el texto como un objeto verbal autónomo... Frente a la corriente anterior, cabría otra que mantiene la relación obra-mundo (el texto como mensaje, con un referente y un destinatario externos), repiensa sus conexiones con el contexto en que le toca vivir, se pregunta sobre la función social del arte (y a veces sobre el sentido que tiene ser escritor dentro del circuito de producción y comercialización del libro)” (Barrenechea 378).

autoabastece[n].” Rompen el vínculo obra-mundo y abandonan el modelo que establece al objeto como correlato del signo (Barrenechea 379). Su contenido deja de remitir al exterior de la obra y reclama la autorreferencialidad como *modus operandi*. Estas obras parecen plantear conceptos posmodernos porque rompen con ciertas normas del contrato mimético tales como la autoridad indiscutible del autor y de univocidad de sentido que pretende representar en su discurso monológico.

Las obras representativas de la segunda tendencia mantienen esta relación pero “cuestionando la mimesis novecentista y la confianza que su realismo tenía en las relaciones lenguaje-literatura-mundo” (Barrenechea 381). Son textos que vuelven a la realidad pero la conceptualizan de una manera diferente. Aunque no tan chocantes o extravagantes o lingüísticamente alterantes, estas obras son igual de innovadoras y de transformadoras del género literario. Son obras que ofrecen nuevas formas de narrar, un nuevo lenguaje apropiado a sus interrogantes. Al fijar estas tendencias y al determinar que muchas obras se posicionan entre las dos inclinaciones, Barrenechea intuye la presencia de obras finiseculares que se posicionan entre la modernidad y la posmodernidad. El de Barrenechea es un proyecto en ciernes elaborado por los críticos del debate. Puesto que sus planteamientos se reflejan en la narrativa de todo el continente latinoamericano incluyéndose el Caribe hispánico, “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos” de Barrenechea ilumina nuestra exploración de los interrogantes planteados en la narrativa caribeña finisecular.

Las obras que proponemos investigar en esta tesis se orientan más hacia la segunda vertiente fijada en el artículo de Ana María Barrenechea, ya que manifiestan un replanteamiento de la relación literatura-mundo que no abandona el diálogo con el

referente por completo. Son obras cuyo realismo busca alejarse de la actitud tradicional decimonónica en la cual “prevalecía la presencia de un observador privilegiado (casi investigador social), que miraba...desde fuera el mundo que describe con un instrumental científico e ideológico neutro, más allá de todo cuestionamiento” (González Echevarría, *Historia y ficción* 11). El texto como mensaje no es abandonado, aunque las obras no pretenden ser leídas como fuentes únicas sobre la realidad hispánico-caribeña sino como una lectura más, una perspectiva entre muchas. La incorporación de fragmentos de obras o referencias a ellas, es decir, la intertextualidad, revela el carácter interdiscursivo, a menudo paródico, de las obras estudiadas. Son obras que activan estrategias posmodernas para desprivilegiar las grandes narrativas, socavar el pensamiento tradicional, articular realidades híbridas y destronar la literatura como modo cultural dominante.³⁰

El proceso de seleccionar entre la plétora de obras caribeñas contemporáneas y emprender un análisis que llegara a conclusiones que contribuyeran al corpus de estudio de esta rica literatura nos pareció un reto. ¿Cómo seleccionar entre tantas obras de gran valor e interés? La conclusión a la cual llegamos fue escoger obras de interés personal por su temática y su estilo. La tesis se estructura del siguiente modo:

En el primer capítulo analizamos cómo *La casa de la laguna* de la puertorriqueña Rosario Ferré y *En el tiempo de las mariposas* de la dominicana Julia Álvarez emplean chismes y refranes y recurren a los mitos populares y al humor para criticar las jerarquías que relegan a la mujer al espacio de la subalternidad en las sociedades puertorriqueñas, dominicanas y latinoamericanas en general. Ambas escritoras, versadas en la crítica

³⁰ Según John Beverly en su libro *Against Literature* “...postmodernism is not only a matter of modifying previous models of literary narrative, but of deprivileging literature itself as a dominant cultural mode” (122).

feminista europea y norteamericana que nutre sus obras, examinan estas manifestaciones del habla y de las creencias populares donde se articulan tradicionalmente los estereotipos femeninos para revelar y criticar la conceptualización de la mujer como ser inferior y encubrir nociones anticuadas sobre lo femenino. También desacralizan lo que constituye la esencia misma de la cultura ilustrada del centro: la escritura. Desafían el lenguaje culto de la literatura, intercalando en su narración diferentes manifestaciones del lenguaje oral como lo son los refranes, el lenguaje soez y el lenguaje coloquial. Aunque se adhieren a la técnica tradicional de un narrador ubicuo omnisciente, Ferré y Álvarez privilegian las voces de sus múltiples personajes femeninos en lugar de la de un narrador masculino blanco único.

La novela de Ferré describe la saga de varias generaciones de una familia disfuncional y a través de varios personajes femeninos brega con temas como la discriminación y la violencia contra las mujeres. A través de su crítica del patriarca español, Buenaventura Mendizábal y la de su propio esposo Quintín, la narradora de la novela también subvierte el romance de familia como base para la nación. Al final de esta novela, la familia se desintegra y el romance de familia, base para la nación, se desnaturaliza. Por su parte, Julia Álvarez retoma un episodio en la historia dominicana, el asesinato de las activistas hermanas Mirabal, y enfrenta a las protagonistas de la historia, ficcionalizadas en su novela, con el patriarcado de la sociedad dominicana cuyo representante máximo es el dictador Rafael Leonidas Trujillo. Sus múltiples voces y perspectivas en la novela se oponen a la voz autoritaria y machista del Jefe. Las estrategias que activan Ferré y Álvarez y su nueva manera de (re)contar la realidad es

fruto de un cambio epocal, un cambio que en ciertas medidas concuerda con la posmodernidad.

En el segundo capítulo analizamos cómo Miguel Barnet, a pesar de ser escritor anclado en la modernidad, articula ciertas estrategias posmodernas en *Canción de Rachel*. Aunque nunca se deshace por completo de los grandes relatos que definen la visión moderna, sí emplea varias herramientas asociadas con la escritura posmoderna. Su obra demuestra el contagio con las ideas y las prácticas literarias vigentes en otros países a partir de la segunda mitad del siglo XX que se empiezan a compartir con más facilidad gracias a la globalización y al contacto con otros intelectuales. Barnet revisita el pasado a través de momentos, personajes y espacios que pueblan la memoria colectiva cubana para demostrar que no existe una versión fiel del ayer y que la memoria del pasado no es fidedigna. La voz de su personaje/testigo principal, Rachel, es subversiva, puesto que es mujer, corista y prostituta ocasional, es decir, subalterna. Aunque Rachel se propone expresar su verdad, una verdad personal y específica, su voz no destaca como la voz autoritaria de la obra. Comparte el espacio narrativo con otras voces marginales que a menudo contradicen su versión de los hechos. En nuestro análisis, postulamos que cuando Barnet asume la perspectiva de la periferia en su obra desestabiliza las nociones tradicionales de la escritura. Tensiona la definición y la función tanto de narrador/a y de autor/a que muchas obras posmodernas se proponen. También demostramos que la hibridez genérica de *Canción de Rachel* la aproxima más a la novela posmoderna adúladora de la hibridación y la intertextualidad. La obra se posiciona entre testimonio y novela, entre historia y ficción, entre oralidad y escritura. Además, incorpora una diversidad de lenguajes como el histórico, el periodístico, el musical, el teatral y el visual

en el lenguaje narrativo. Demostramos que el collage de referencias literarias, musicales, teatrales, históricas y culturales sirve para desestabilizar el entendimiento del pasado como empresa segura. Es decir, el pasado sólo es accesible a través de sus restos, de sus textos, vestigios insuficientes para conocerlo y entenderlo. Demostrada esta imposibilidad, no queda espacio para idealizar el pasado y sus representantes.

En el tercer capítulo examinamos cómo *La llegada: Crónica con ficción* del puertorriqueño José Luis González participa en la corriente posmoderna que establece un diálogo paródico con la historiografía nacional y continental y así problematiza la conexión entre la escritura histórica y la ficcional con la intención de cuestionar los discursos tras la historia oficial tanto como los procesos de narrarla. También exploramos la articulación de una identidad puertorriqueña híbrida en la novela que no encaja en el proyecto de identidad y nación paternalista definido, articulado e impuesto por intelectuales y políticos de principios del siglo. José Luis González narrativiza el momento del desembarque del ejército norteamericano en Puerto Rico en 1898 y, a través de una multiplicidad de voces representativas de diferentes esferas de la sociedad boricua, presenta diferentes perspectivas de este momento histórico. Mediante la intertextualidad, la inclusión y referencia a textos literarios y visuales, la parodia y la carnavalización esta obra participa del ambiente posmoderno que cuestiona conceptualizaciones codificadas de la historia oficial con su tendencia a silenciar las voces y las perspectivas de los marginados. Para enfatizar esta idea nos detenemos en las fotografías incluidas en la novela y las analizamos dentro del contexto de la narración.

En el último capítulo analizamos la problematización del cuerpo posmoderno a través de la protagonización del cuerpo enfermo y moribundo en *Pájaros de la playa* del

cubano Severo Sarduy. La narrativa de Sarduy, anterior a *Pájaros de la playa*, pertenece a la primera vertiente especificada por Barrenechea, es decir, a este grupo de obras que “bloquean el proceso de reconocimiento y de lectura”, exigiendo la evaluación del texto como “objeto verbal autónomo”. Sin embargo *Pájaros de la playa* reafirma la relación obra-mundo, aunque violentándola con ciertas estrategias de ruptura como la intertextualidad, la proliferación exagerada de lo sensorial y el dislocamiento espacial y temporal. Aunque reaparecen personajes de obras previas cuya ambigüedad identitaria y sexual reitera una ruptura con la referencialidad, los marca el ambiente de la enfermedad y de la contaminación que domina en la obra y que alude a la epidemia de SIDA que estalla a finales del siglo. En *Pájaros de la playa* se manifiesta la importancia posmoderna del cuerpo. La tematización del cuerpo en la novela a partir de una perspectiva anatómica, médica y altamente individual apunta hacia la tendencia posmoderna de detenerse en las historias particulares, privadas y cotidianas. La narración centrada en el cuerpo enfermo, viejo y en proceso de descomposición en *Pájaros de la playa* rompe el tabú de la tematización de la enfermedad en la literatura.

II. Dichos, chismes y supersticiones: Rosario Ferré y Julia Álvarez entre la modernidad y el feminismo posmoderno.

Lo universal sigue siendo varón, europeo y blanco, quiere decir que las mujeres en último término o son fantasías de los hombres o no existen todavía. Y como la literatura la han hecho los hombres, nos encontramos frente a un universo de fantasías masculinas. Esa es la tradición del lector.

-Cristina Perri Rossi

1. Introducción

Las escritoras del Caribe hispano de los últimos cuarenta años han producido mucha literatura que no sólo ha contribuido al desarrollo cultural del Caribe sino también ha influido en la percepción de la escritura femenina caribeña y latinoamericana a nivel mundial. En sus obras ofrecen una perspectiva diferente de la Historia, la cultura, la identidad nacional, la etnicidad, la religión, el género, la sexualidad, la lucha de clases y el acto de escribir. También emprenden una re-visión del sistema simbólico-social y de las normas culturales del orden patriarcal desde puntos de vista feministas. Su feminismo caribeño se enfoca en la situación de la mujer caribeña con todas las complejidades de su contexto histórico, colonial, cultural y racial.

A pesar de las diferencias entre el feminismo y el posmodernismo postulamos que algunas escritoras feministas adoptan ciertos métodos posmodernos. Linda Hutcheon reconoce que a pesar de las diferencias fundamentales entre las dos tendencias, la escritura feminista “appropriates postmodern techniques...as a means of conveying its positions” (*The Politics* 142). Por su parte, Rosemary Tong asegura que existe un feminismo posmoderno y que las escritoras de esta corriente conceptualizan la marginalidad de una manera nueva. Explica que desde su otredad las escritoras

... stand back and criticize the norms, values, and practices that the dominant culture (patriarchy) seeks to impose on everyone, including those who live on its periphery—in this case, women. Thus, otherness, for all of its associations with oppression and inferiority, is much more than an oppressed, inferior condition. It is also a way of being, thinking, and speaking allowing for openness, plurality, diversity, and difference. (Tong 195)

Su condición de “otra” motiva a estas escritoras a abogar por las mujeres y por extensión por todos los marginados. John Beverley y José Oviedo vinculan el feminismo en América Latina con la posmodernidad. Opinan que “the rise of a Latin American feminism (and the questioning of hegemonic gender identity formations generally) may be, in the long run, the most radical, and radicalizing, expression of a Latin American postmodernism” (8). Puesto que el feminismo y la posmodernidad comparten algunas preocupaciones tales como abogar por la diversidad y la pluralidad de discursos, la aserción de Beverley y Oviedo no sorprende. También, es nuestro criterio que la posmodernidad literaria en América Latina se encuentra ligada a la “crisis del contrato mimético” fijada por Ana María Barrenechea. Según ella, las obras contemporáneas que sí mantienen la relación obra-mundo “buscan[n] un nuevo lenguaje apropiado a sus interrogantes y también los tematiza[n]” (378). En este capítulo se examinarán algunos indicios de la posmodernidad en la literatura caribeña, del nuevo lenguaje al que alude Barnechea, a través de una lectura feminista de *La casa de la laguna* de Rosario Ferré y

En el tiempo de las mariposas de Julia Álvarez.³¹ Aunque ambos textos se nutren de ideas de la modernidad, adelantan ideas comúnmente asociadas con la posmodernidad. Son textos que se acomodan en un espacio liminal entre las dos epistemes desde el cual critican y buscan cambiar la situación de la mujer. Teresa Ebert asegura que muchas feministas se sitúan al mismo tiempo *dentro y fuera* de los discursos tanto modernistas como posmodernistas porque el feminismo posmoderno “is the moving site of opposition and contestation of patriarchy situated within, along side of, and against existing discursive practices (both modern and postmodern)” (Ebert 22). Su feminismo

³¹ Ensayista, cuentista, novelista y poeta, Rosario Ferré nació en 1938 en Ponce, Puerto Rico. Estudió en la universidad de Wellesley, en la Universidad Católica de Puerto Rico y en el Manhattanville College. Recibió su maestría de la Universidad de Puerto Rico y su doctorado de la Universidad de Maryland. Colaboró con Olga Nolla en la publicación de la revista *Zona de carga y descarga*, cuyo contenido y formato controversial desafiaba las convenciones de la escritura literaria de la época. Configuraron en esta revista autores jóvenes de renombre tales como Severo Sarduy, Manuel Ramos Otero y Luis Rafael Sánchez. Desde sus primeras obras literarias se demostró su preocupación por la situación de la mujer puertorriqueña. En *Sitio a eros* (1981), su primera colección de ensayos, Ferré exploró la búsqueda de la identidad que sea la de la mujer o de la nación puertorriqueñas. Escribió tres novelas en inglés que ella misma tradujo al español: *The House on the Lagoon* (1995), *Eccentric Neighborhoods* (1998) y *The Flight of the Swan* (2001). A lo largo de su carrera, Ferré ha recibido varios honores. Recibió el premio Liberatur Prix en Alemania, fue invitada a participar como una invitada honraria al Premio de Grinzane Cavour en Italia y recibió un doctorado honorario de la Universidad de Maryland.

Julia Álvarez nació en 1950 en la Ciudad de Nueva York. La familia de Álvarez regresó a La República Dominicana cuando ella tenía tres meses donde permaneció hasta los diez años. La familia Álvarez tuvo que huir de su país cuando el complot contra Trujillo en el cual participó el padre fue descubierto. Álvarez estudió en el Middlebury College y la Universidad de Syracuse. En su primera obra *How the Garcia Girls Lost their Accent* (1991), exploró el tema de la inmigración desde una perspectiva femenina. La enajenación cultural, el discrimen racial y genérico y la sexualidad son temas que figuraron en algunas de sus obras posteriores como *¡Yo!* (1997), *Something to Declare* (1998), *In the Name of Salomé* (2000), *A Cafecito Story* (2001) y *The Woman I Kept to Myself* (2004). Álvarez ha participado como jueza en varios concursos literarios como el de Casa de las Américas en Cuba. También recibió el premio F. Scott Fitzgerald para logro excepcional en la literatura norteamericana. Recibió doctorados honorarios de la City University of New York, del Union College en Nueva York y de la Universidad de Vermont en Vermont.

“simultaneously participates in and contests prevailing knowledges in order to critique and transform patriarchy” (Ebert 22).

A pesar de su apego a ciertas prácticas discursivas asociadas con la modernidad tales como el uso de un narrador ubicuo omnisciente tradicional, el empleo de una narración que avanza en sentido cronológico y la presencia de una carga ideológica orientada a una estabilidad y un progreso sociales, notamos coincidencia entre las novelas de Ferré y Álvarez y conceptos relacionados con la posmodernidad. Por ejemplo, la muerte del sujeto, el fin de los grandes relatos, la escritura desde el margen y el desafío a los poderes hegemónicos son elementos que *La casa de la laguna* y *En el tiempo de las mariposas* comparten con la escritura posmoderna. Ferré y Álvarez se desprenden del sujeto, pero del sujeto en su definición tradicional, es decir, el sujeto masculino. Es una actividad que Seyla Benhamid denomina la “desmitificación del sujeto masculino de la razón” (17). En las obras de Ferré y Álvarez también notamos una afinidad entre el fin de los grandes relatos generalmente asociado con la posmodernidad y la desvirtuación de las grandes narraciones que establecen el patriarcado como modelo sagrado. Además, las obras de ambas escritoras abogan por la pluralidad y la diversidad, alejándose así del concepto de un yo representativo o totalizante. La pluralidad reafirma la presencia de muchas verdades y desafía la noción “moderna” tradicional de la existencia de una verdad única y universal. Por esto Ferré y Álvarez se rebelan contra los poderes hegemónicos que pretenden controlar y regular su cuerpo, sus deseos y otros aspectos íntimos de su vida.

Estas dos escritoras caribeñas exploran y subvierten las limitaciones que impone la sociedad patriarcal sobre las mujeres y critican las jerarquías de esta misma sociedad

que asocia la inferioridad con lo femenino. Desconstruyen las oposiciones binarias tan características del pensamiento occidental y militan contra concepciones masculinas tradicionales. Superan la imagen tradicional de la mujer y lo femenino en sus obras y redefinen el papel de la mujer tanto en los espacios privados como en los públicos. La novela posmoderna busca socavar los discursos dominantes de la sociedad y en sus obras Ferré y Álvarez demuestran que ésta es una preocupación central para ellas pero desde un punto de vista feminista. Como forma de emancipación de los valores tradicionales dominantes asumen la perspectiva de la periferia, es decir, incluyen voces antes silenciadas como las de la mujer, del negro y del niño, entre otras.³² También desacralizan lo que constituye la esencia misma de la cultura ilustrada del Centro: la escritura. Aunque en ambos textos se marca la presencia de un narrador tradicional característico de la escritura moderna, Ferré y Álvarez liberan las voces de sus múltiples personajes con sus verdades y sus versiones múltiples. Además, dejan atrás el lenguaje literario tradicional típico de la modernidad para privilegiar la oralidad y sus diferentes manifestaciones como lo son el lenguaje soez, el lenguaje coloquial, los dichos, los proverbios y el chisme. Rechazan el elitismo moderno, un rechazo que se perfila cuando minan la cultura popular para criticar supersticiones y creencias que perpetúan la subyugación femenina y que limitan a la mujer. Al igual que muchas obras posmodernas, también recrean momentos históricos importantes y ofrecen inéditas perspectivas de sus

³² Nelson Osorio explica que “en la periferia se encuentra el negro, el homosexual, la mujer, el indio, el marginado social; allí están los jóvenes, los niños, los locos...y los pobres, por supuesto. Es decir, todo lo que no forma parte de las jerarquías dominantes en lo social, lo cultural, lo moral. Lo que no forma parte de lo establecido” (Osorio 247).

acontecimientos para poner en tela de juicio la posibilidad de una verdad objetiva o una verdad única.

En la obra de Ferré y Álvarez, como en la de muchos escritores y escritoras del Caribe, el lenguaje es una preocupación central porque por un lado encierra en sí y perpetúa los males ancestrales como la colonización, el machismo y los estereotipos, y por otro lado representa un modo de comunicación controlado por el Centro. Su preocupación por el lenguaje corresponde a una preocupación posmoderna por indagar las posibilidades anticanónicas del texto a través de una exploración de la escritura y la oralidad (Ortega 196). Su narrativa quiebra las distinciones entre cultura alta y cultura popular con el objetivo de representar una noción totalizante de la realidad y, en particular, los vacíos dejados por la historia oficial (el canon). Esta ruptura típicamente posmoderna se hace presente en la obra de ambas autoras y se utiliza estratégicamente.³³ Por ejemplo, a través de su uso de elementos tan cotidianos como los proverbios o los chismes, manifestaciones de la cultura popular, Ferré y Álvarez desmitifican el lenguaje literario tradicional.³⁴ Los proverbios y dichos comunes, que son generalmente características del lenguaje hablado y no del escrito, sirven para comentar su medio cultural, para criticar el contenido de estos giros que se pasan de una generación a otra y para cambiar la manera en que se perciben. Ferré y Álvarez subvierten el pensamiento

³³ En *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad* Diego Bermejo anota la transgresión de las distinciones entre cultura alta y cultura popular en la narrativa como rasgo distintivo de la posmodernidad (Bermejo 130).

³⁴ Véase el artículo de Nelson Osorio “Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual” en el cual explica que los escritores contemporáneos intentan superar “un discurso literario que se rige por el modelo de la escritura” y buscan “desacralizar y cuestionar el Centro tradicional de la emisión literaria” (249-250).

binario que se perfila en el lenguaje y que tiene su expresión máxima en los refranes y las creencias populares. Los chismes, percibidos por lo general como algo negativo, en *En el tiempo de las mariposas* de Julia Álvarez sirven como una fuente de la verdad en La República Dominicana trujillista, un país gobernado, según lo indica el texto, por las mentiras, la falsedad y la ignorancia. A través de murmuraciones, rumores y ambigüedades se comenta la realidad oculta. Tanto en Álvarez como en Ferré los chismes y las ambigüedades sirven para subvertir la presencia de una verdad única y para negar la idea de una versión oficial.

En este capítulo, como en los demás, pretendemos apuntar hacia las huellas de la posmodernidad en dos textos feministas que se encuentran a horcajadas entre la modernidad y la posmodernidad. Puesto que aquí los rasgos de la posmodernidad son múltiples y variados, destacaremos los más sobresalientes. Primero, examinaremos la función de los proverbios y los dichos que se presentan en *La casa de la laguna* de Ferré, llamando la atención a su crítica y su resemantización del patriarcado. Luego, examinaremos el papel de los proverbios y los eufemismos relacionados con la mujer en *En el tiempo de las mariposas* de Álvarez para revelar la desvirtuación de valores masculinos encerrados en el lenguaje. Entonces, pasamos a un análisis del uso de los chismes y rumores en *La casa de la laguna*. Demostramos cómo Ferré desvirtúa estas dos prácticas tradicionalmente asociadas con las mujeres y con las clases bajas al relacionar la habladería y el chismorreio con la élite puertorriqueña masculina y femenina y no con protagonistas populares únicamente femeninos. Después, analizamos cómo Julia Álvarez desvincula la asociación negativa entre lo femenino y el chismorreio para infundirle a esta práctica social una carga semántica positiva. En la última parte del capítulo, investigamos

cómo Ferré y Álvarez desenmascaran creencias populares que encierran estereotipos femeninos y que encajan a la mujer en unas definiciones rígidas. También señalamos cómo dismantelan y retan estos estereotipos.

2. Proverbios y dichos en *La casa de la laguna* de Rosario Ferré

En *La casa de la laguna* abundan los dichos y los refranes populares. Estos giros lingüísticos comunes entre los puertorriqueños, además de apuntar hacia la rica expresión cultural de Puerto Rico, encierran un lenguaje, unas actitudes y unos mitos que Rosario Ferré revela y subvierte en su novela. Además de quebrar creencias modernistas supuestamente universales sobre la mujer contenidos por el lenguaje, Ferré también rompe la distinción entre cultura alta y cultura popular a través de su inclusión de estas formas plebeyas. Su contraataque a las verdades universales promovidas por el gran relato del patriarcado y su rechazo de una cultura y de un lenguaje elitistas y homogeneizantes son estrategias asociadas con la posmodernidad.

Por lo general, los refranes y dichos populares contienen una enseñanza derivada de la experiencia y por lo tanto comunican los valores sociales y expresan el sentido común de una sociedad. Como explican las autoras de *Los que dicen ¡ay bendito! Dichos, modismos y expresiones del habla coloquial puertorriqueña* “la gracia, el ingenio y la creatividad de un pueblo se muestran en esas espontáneas formas expresivas....Sal y pimienta del habla coloquial, las han llamado los folcloristas” (Núñez de Ortega y Delgado de Laborde 9). En este sentido, los que figuran en *La casa de la laguna* reflejan valores muy diversos, desde juicios sobre la herencia hasta asuntos de política sexual. Con su dimensión hetero-situacional, multifuncional y polisemántica, los refranes se pueden aplicar a una multitud de situaciones. Encierran una ambigüedad que le permite a

Ferré tejer significados flexibles. Según Juan Manuel Oliver en su obra *Refranero español*, un mismo refrán puede tener diferentes significados según la persona que lo utilice e incluso según el momento o situación en que lo emplee. Explica que la base polisémica del refrán es de carácter abstracto, no se trata de que a cada uno de ellos le correspondan una serie de posibilidades significativas y delimitadas, sino, por el contrario, de que poseen una noción significativa inconcreta y vagorosa que se actualiza y llena de significación en cada contexto de forma diferente... (9). Esta flexibilidad del refrán le permite a Ferré insinuar y sugerir verdades que no le permite el lenguaje estándar. Además, esta misma flexibilidad y variabilidad polisemántica recuerda el escepticismo posmoderno ante las verdades únicas, fijas y cerradas.

En muchos refranes y dichos se construye una noción ideológica de la posición inferior y pasiva que ocupa la mujer en la sociedad tradicional según se nota en los siguientes ejemplos citados de varios refraneros: “El hombre es la medida de todas las cosas, desde que Dios se hizo hombre”; “donde hay hombres no mueren mujeres” (Gómez 168); “la mujer es como el espejo, si se toca mucho se empaña” (Díaz Rivera 106); “mujeres balconeras, de cien sale una buena” (Díaz Rivera 141). Ferré es consciente de la contribución del lenguaje tradicional a la subyugación de la mujer y a la perpetuación de estereotipos femeninos y emplea refranes y dichos para desafiar las oposiciones binarias que establecen al hombre como punto de referencia normativo y a la mujer como su otredad. Tanto el feminismo como la posmodernidad perturban la relación dicotómica y modernista de sujeto/otro que ha sido la base del discurso patriarcal.³⁵

³⁵ Véase la colección de artículos *Feminismo/Posmodernismo* sobre las conexiones entre los dos discursos.

En la saga multigeneracional *La casa de la laguna*, Isabel Monfort narra y reescribe la historia de su familia, la mayoría de ellos emigrantes españoles y corsos. Su voz femenina y feminista orienta la narración y la rememoración de las diferentes generaciones de su familia. Su discurso se sitúa como centro y eje mientras que el de su esposo, quien interrumpe y corrige su manuscrito, se sitúa en el margen. Isabel narra su historia dentro del contexto político-histórico de Puerto Rico del siglo XX mientras pone al descubierto el estatus subordinado de la mujer dentro de su familia tanto como en la sociedad puertorriqueña. La narración sigue el modelo de otras sagas familiares: de manera cronológica narra la historia de la familia de la narradora desde su noviazgo con Quintín Buenaventura hasta la desintegración de su familia con la muerte del marido y su mudanza a la Florida. Aunque muchos personajes habitan las páginas de su crónica, los que sobresalen son los fundadores de la familia de su esposo: el inmigrante español Buenaventura Mendizábal y su esposa criolla Rebeca Arrigoitia. A través de sus personajes y de la plétora de decires y refranes que repiten, Ferré explora las relaciones de poder entre hombres y mujeres. En ciertos refranes que emplea Buenaventura cuando se dirige a su esposa se perfilan las oposiciones binarias tan características del pensamiento cartesiano y del discurso de la modernidad. Estas oposiciones binarias refuerzan los estereotipos genéricos y sexuales basados en la jerarquía hombre-mujer como en el siguiente refrán que pronuncia este personaje machista: “El hogar de un hombre es su gallinero; las mujeres hablan cuando las gallinas mean” (*La casa* 65). En la estructura de estos dos refranes Buenaventura exalta la posición del hombre—porque en el gallinero manda el gallo—y luego establece la inferioridad de la mujer que nunca debe expresarse. Con la combinación de dos refranes en uno, Buenaventura le quita autoridad

a su esposa y reitera la idea androcéntrica de que el hombre es presencia y la mujer ausencia simbolizada por el silencio dictaminado por su marido.³⁶ Sin embargo, es desde este silencio que Rebeca muestra su resistencia a la autoridad de Buenaventura y subvierte su poder. Después de recibir una golpiza fuerte de su esposo a raíz de sus actividades artísticas, Rebeca oculta, más bien silencio, su pasión por la literatura y el arte y adopta una actitud “sorprendentemente sumisa” (*La casa* 85). El intercambio de su aventurismo y libertad por docilidad y mansedad es estratégica. La narradora explica que “se puede ser obediente y rebelde a la misma vez; la obediencia más perfecta es, a veces, la rebelión más perfecta, y la metamorfosis de Rebeca fue algo por el estilo” (*La casa* 135). En su resistencia y lucha en contra de la opresión de su esposo, Rebeca acude a las “tretas del débil”, concepto que expone Josefina Ludmer en su ensayo sobre Sor Juana: “La treta consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (Ludmer, 53). En principio Rebeca sacrifica su personalidad rebelde y sucumbe en el silencio a partir del día en que Buenaventura le da una paliza, pero desde su aparente sumisión y silencio se rebela contra el orden establecido.³⁷ Su poder está en su voluntaria decisión de esconder de Buenaventura el lado artístico y creativo de su vida y castigar a su esposo con su

³⁶ Hélène Cixous se opone a la escritura y al pensamiento binario occidental que segmenta la realidad en términos opuestos uno de los cuales es más privilegiado que el otro. Cixous añade que el término más privilegiado se asocia con lo masculino y el menos privilegiado con lo femenino. Véase el ensayo “Sorties” de Cixous en su obra *The Newly Born Woman*.

³⁷ Debra Castillo también opina que el silencio impuesto desde afuera puede ser resemantizado como arma cuyo filo es invertido sobre el silenciador: “The revolutionary response to silencing is resemantization: to use silencing as a weapon (to resort to silence) or to break silence with hypocrisy. One scenario for a response of the repressed to the repressor may take form in the strong woman whose mode of resistance consists in playing with the cherished myths of the dominant society and secretly reversing this charge (Castillo 38-39). Castillo reconoce, sin embargo, que la eficacia de esta herramienta es muy limitada.

silencio. Deja de ser la mujer viva y alegre de la cual se enamoró Buenaventura por decisión propia. También se venga de él de maneras sutiles como cuando le promete a su esposo moribundo dejar la herencia a su hijo primogénito pero lo desobedece dividiéndola por partes iguales entre todos sus hijos. El refrán entonces adquiere otro significado.

El refranero de una cultura es un indicador de los valores que la caracterizan. En un dicho de Buenaventura, que su hijo Quintín repite, se refleja la consideración subordinada que ha tenido la mujer en relación al hombre en la cultura puertorriqueña. Más específicamente, se perfila en él otro estereotipo relacionado con la mujer esta vez sobre la desconfianza que inspira en los hombres su carácter. Al hablar de los libros de contabilidad de su negocio, Buenaventura dice: “Un buen comerciante no se los entrega a nadie, porque son tan susceptibles a la traición como la castidad en la mujer” (*La casa* 356).³⁸ Los libros de contabilidad son el alma de un negocio y no se le confían a nadie. Tampoco se le puede confiar su propia castidad a la mujer. La idea de desconfiar de la mujer se perpetúa en todas las sociedades patriarcales, hecho que se demuestra en el arquetipo tradicional de la mujer traidora.³⁹ Este arquetipo femenino se perfila en figuras bíblicas, míticas, literarias o históricas como las de Eva, Dalila, Clitemnestra, Penélope, las hermanas Regania y Gonerila y La Malinche. Paradójicamente, las palabras de Buenaventura señalan su hipocresía porque, mientras la novela muestra que su esposa

³⁸ Los refranes que aluden a la naturaleza traicionera de la mujer abundan en castellano como lo demuestran los dos siguientes ejemplos: “El que tiene mujer bella le pone tranca a la puerta” (www.enlace.cu/refran/mujer.htm) y “de la mala mujer guárdate y de la buena, no te fíes nada” (www.amnistiacatalunya.org/edu/2/fem-refranes.html).

³⁹ Nos llamó la atención que en el diccionario Larousse, bajo la definición del verbo “desconfiar”, se ofrece como ejemplo el: “desconfiar de una mujer” (Larousse 336).

siempre le fue fiel, también insinúa hiperbólicamente que tuvo muchas aventuras sexuales. Cuando la narradora visita una aldea cercana, se percata que muchos de los niños tenían los ojos azules, “del mismo azul gris que los ojos de Buenaventura, a pesar de tener la piel oscura” (228). A fin de cuentas, según esta cita, el hombre es el más propenso a la traición y no la mujer como lo sugiere la plétora de niños parecidos al patriarca.

La deslealtad también se le atribuye a otro personaje masculino, esta vez al hijo de Buenaventura, Quintín, quien maniobra para que el negocio de su familia fracase. Enojado porque sus hermanos no le otorgaron el manejo de la compañía, Quintín no comparte el dinero que él descubre en una cuenta bancaria secreta de su padre en Suiza. Al contrario, lo usa para empezar un negocio propio y destruir el de su familia. La maquinación de Quintín resulta en la migración de sus hermanas y sus familias a España y el suicidio de su único hermano. Otra vez, es el hombre quien traiciona y demuestra deslealtad, puesto que prefiere la descomposición de su familia a no mantener el control y el poder. Ferré invierte el arma del sexismo contra los hombres como manera de rechazar las verdades universales sobre la mujer que promueve el patriarcado y cuyos valores se nutren de los supuestos de la modernidad.

2.1 El lenguaje soez como arma

Ferré también se apropia del lenguaje vulgar que a menudo acompaña los refranes y dichos para socavar el pensamiento binario masculino. En “La cocina de la escritura” explica la función de este lenguaje agresivo y soez:

...mi propósito había sido precisamente el de volver esa arma, la del insulto sexualmente humillante y bochornoso, blandida durante tantos

siglos contra nosotras, contra esa misma sociedad, contra sus prejuicios ya caducos e inaceptables. Si la obscenidad había sido tradicionalmente empleada para degradar y humillar a la mujer... ésta debería de ser doblemente efectiva para redimirla. (*La cocina* 25)

Ferré reconoce el poder del lenguaje y al poner el lenguaje soez y directo principalmente en boca de la narradora Isabel permite que sea un arma de combate para invertir las jerarquías establecidas. Así le facilita a la protagonista asumir la posición de poder. Por su parte, María Solá explica que:

...la escultura, la pintura y la literatura hechas por o para los poderosos presentan una visión idealizada del cuerpo humano cuando quieren exaltarlo, eliminando todo lo “bajo”. La excreción y la reproducción quedan para el humor y la burla, para subrayarle a todos que no son dioses ni superhombres. Debido a ello, los sectores privilegiados consideran el arte que refleja las “partes bajas” del cuerpo como amenaza al orden que garantiza su superioridad y tienden a menospreciarlo, a no contarlo como arte verdadero. (Solá 48)

Cuando la narradora de *La casa de la laguna* explica que los burgueses que viajan a los Estados Unidos notan que “los pasajeros negros no podían viajar en los mismos coches que los pasajeros blancos; tenían que...*mear y cagar* en baños distintos” no se refiere a lo “bajo” sólo para impactar (37; la cursiva es nuestra). Este lenguaje chocante quizás incomode a algún lector desprevenido pero también lo enfrenta con la realidad del discrimin racial. Puesto en boca de burgueses, por un lado desvirtúa las relaciones raciales en los Estados Unidos y por otro demuestra la hipocresía de los burgueses

remirados y pudibundos. En otras ocasiones, el lenguaje soez aparece en dichos referidos al órgano sexual empleados como acto de agresión en *La casa de la laguna*. Esto se ve en la descripción de un incidente en el que Rebeca le ofrece café en una taza secretamente restaurada al presidente del Banco de Canadá, un acto de resistencia contra su esposo avaro: "...el calor le derretió la cola y la taza le cayó sobre las piernas al presidente... dejándole los huevos pasados por agua" (66-67). Esta referencia humorística en la pluma de Isabel, la nuera de Rebeca, reduce la alcurnia del banquero a la cotidianidad de los huevos del desayuno. El lenguaje figurado y el doble sentido amplían la carga semántica del lenguaje directo de esta expresión. La cola, las piernas y los huevos, de un lado remiten a la taza rota y la comida servida y de otro lado remiten al órgano sexual masculino agredido. Servirle café al invitado de Buenaventura con una taza remendada es un acto de resistencia y de agresión indirecta contra su esposo tacaño, asalto que el lenguaje del refrán reitera.

Otro dicho que altera el significado tradicional del refrán enfocándose en el sexo masculino de manera humorística y procaz es uno que Isabel repite refiriéndose a su esposo: "La curiosidad salvó a Scherezada, y yo tengo a mi Sultán agarrado por los huevos" (209).⁴⁰ La imagen elegante y exótica de la Scherezada de las mil y una noches contrapuesta al comentario violento de agarrar al Sultán por los genitales choca e

⁴⁰ En su estudio sobre el uso del lenguaje soez en la obra de Luisa Valenzuela, María Teresa Medeiros-Lichem explica que Valenzuela incita a las escritoras a liberarse del lenguaje tradicional, basado en la experiencia masculina, que censura y restringe a la mujer. Las anima a encontrar un "lenguaje hémbrico", es decir, "a discourse expurgated from patriarchal constraints, a feminine language in a new level of enunciation where the barriers of the censured expression are blurred by the ethical imperative of questioning oppressive authority of transcribing the unrecorded events of repression in a discourse that decodifies the mechanisms of perverted power..." (Medeiros-Lichem 192-193). Es decir, tienen que encontrar un lenguaje de desafío que emplea las "malas palabras" censuradas para desenmascarar el abuso de poder en un sistema que quiere limitar el discurso poderoso de la palabra escrita.

incomoda en el marco de la sociedad tradicional que representa el texto. Esta Scherezada puertorriqueña arremete contra su hombre y lo agarra por donde más le duele. El asalto de la narradora/escritora Isabel a lo representativo de la masculinidad convencional es posterior al momento en que ella se entera de la violación que su esposo Quintín comete contra el texto que ella escribe. Quintín comenta su versión de los hechos al margen del manuscrito porque considera esa narración como una distorsión de la verdad: “Si me lo permites, añadiré aquí mi versión de esa triste historia. Es muy distinta a la tuya, porque está basada en hechos reales... Gracias a la confusión que aquí reina, nadie podrá separar jamás, en este manuscrito, la paja del trigo: lo que es verdad de lo que es mentira” (202). Quintín utiliza un dicho para distinguir entre su versión de los hechos y la de su esposa. La paja y el trigo del refrán son otra contraposición más entre mujer y hombre, entre emoción y razón, entre mentira y verdad. Aunque él piensa que la perspectiva de Isabel es paja desechable mientras que la suya es trigo valioso, en realidad, la versión que se afirma es la de ella. La narradora no permite que Quintín le arrebathe el poder ni que le tome la palabra. Cuando Quintín amenaza de muerte a su esposa si publica el manuscrito, la respuesta de Isabel es agresiva, premonitora: “-¡Nunca lo vas a encontrar!... Y entonces añadió, silabeando las palabras con odio:- ¡Te mataré yo primero!” (398). De sus palabras, augurio de la conclusión de la saga familiar, desaparece el lenguaje figurado para ceder el espacio a un lenguaje abiertamente agresivo. La voz narrativa femenina se rebela al negarse a ceder el poder de la palabra. El Sultán agarrado por los huevos, figura representativa del sujeto masculino, es despojado de su primacía sobre la palabra. Desde estos refranes cuyo lenguaje reafirma y

perpetúa el patriarcado y la posición inferior de la mujer se arma la resistencia y la desmantelación del gran relato falocéntrico, producto de la modernidad.

2.2 La desmitificación del pasado colonial a través de los dichos

En su libro *Refranero popular desde mi pueblito nuevo* Raquel G. Gómez afirma que la mayoría de los refranes usados en Puerto Rico proceden de una base española como se nota en el dicho “agarrar al toro por los cuernos”. Fueron trasplantados a la isla a lo largo de la época colonial y se siguen usando hoy en día. Ferré usa muchos de estos refranes de origen ibérico para desmitificar el pasado colonial, como lo hace, por ejemplo, con la figura del peninsular. En su artículo “Desmitificación de la historia y recusación del poder en la nueva novela histórica hispanoamericana: El caso de la novela chilena” Norberto Flores afirma que la novela latinoamericana posmoderna duda de la validez de las narrativas de legitimación como lo es la historia con “H” mayúscula. Mediante la ironía y la parodia devela “las flaquezas del otrora héroe épico” (53-54). Aunque Buenaventura no es héroe histórico sí es símbolo del legado español. A través de él se desvirtúan la imagen del colonizador español y el orgullo que inspira el patrimonio histórico asociado con el período hispánico en América Latina. Es un personaje común, bajo, tacaño, vulgar que en varias ocasiones es el hazmerreír de la novela. Por ejemplo, Buenaventura es tan avaro que obliga a su esposa a esconder la manteca de los jamones de los sirvientes. Le exige que la oculte en su armario entre su ropa, una actividad que él explica con el refrán: “Contra el vicio de pedir, está la virtud de no dar” (*La casa* 65). A través de este personaje risible y los refranes que repite, Ferré desmitifica la hispanofilia de la cultura puertorriqueña. El personaje de Buenaventura es un contrapunto al mito del español de buena estirpe, refinado, serio y admirable. Por ejemplo, Buenaventura queda

en ridículo cuando afirma que los espárragos en las latas hinchadas se pueden consumir e insiste en que se les sirvan a sus invitados a pesar de las claras muestras de podredumbre. Exclama con mucho orgullo: “¡Los espárragos son como la cebolla: después de comer se orinan, y en la cama levantan la polla!” (*La casa* 49). Sin embargo estos mismos espárragos que él importa a la isla y mercadea agresivamente son causa de un envenenamiento que lo manda al hospital. Años más tarde, cuando contrae una infección que le ocasiona la muerte, ni los espárragos ni los tratamientos de la sirvienta Petra pueden aliviar su incapacidad de orinar.

Los refranes y el lenguaje coloquial enriquecen la narrativa de *La casa de la laguna*. El doble propósito del refrán en la novela es, por un lado, delatar las estructuras patriarcales del lenguaje, y por otro, dismantelar el mismo patriarcado al que se refiere. Desde los refranes cuyo lenguaje reafirma e intenta inmortalizar lo masculino como norma y lo femenino como alteridad, Ferré transgrede un aspecto del discurso moderno tradicional del cual se nutre el patriarcado y rechaza sus prejuicios y falsedades. Su reevaluación de la percepción de la mujer como subalterno revela los límites y la relatividad de la episteme moderna y así coincide con presupuestos de la posmodernidad. Sin duda, la escritura de Ferré sigue anclada en la utopía moderna de la superación del ser humano, y más específicamente, de la mujer. Recalca la urgencia de abandonar el patriarcado y su construcción social del género para progresar hacia lo ideal que es la emancipación de la mujer. Sin embargo, de manera simultánea, la escritura de Ferré incursiona en la posmodernidad y emplea sus herramientas para dismantelar los esencialismos y los relatos cerrados y acabados de la modernidad y construir en su lugar realidades e identidades plurales y abiertas.

3. Proverbios y dichos en *En el tiempo de las mariposas* de Julia Álvarez.

Julia Álvarez también utiliza dichos y expresiones populares en *En el tiempo de las mariposas* para exponer actitudes y mitos sexistas que encierra el lenguaje. Acude a refranes y expresiones populares, enunciados que generalmente pertenecen al ámbito de la oralidad cotidiana, para desacralizar el lenguaje patriarcal que perpetúa los poderes hegemónicos y la subyugación de la mujer. La inclusión de formas de la oralidad es estrategia discursiva, tal y como explica Nelson Osorio: “está más en consonancia con los valores de este mundo de la Periferia que se busca expresar y hacer trascender” en la narrativa actual (Osorio 250). Este mundo al cual se refiere Osorio es para Álvarez el de la mujer, niña o adulta, una perspectiva que ha quedado excluida y marginada de los discursos oficiales. Álvarez busca expresar un sujeto femenino lejos de los esencialismos modernos anclados por el lenguaje. Su reto al estatus quo desde la perspectiva femenina coincide con el impulso posmoderno que insiste en la pluralidad cultural y en el reconocimiento de las formas de pensar, del lenguaje y de las maneras de ser de las periferias. Lo confirma Patricia Márquez cuando escribe: “la labor feminista en su reivindicación del valor de los sujetos situados en los márgenes de la cultura, ha abierto el campo de los nuevos discursos de la diversidad” (Márquez 6). Subrayamos que *En el tiempo de las mariposas* no es una obra exclusivamente posmoderna. Es un proyecto que sigue vinculado con la modernidad por ser producto de una razón extrema. Busca dismantelar discursos homogeneizadores y controladores como lo son el patriarcado y el trujillismo pero propone otro sistema de pensamiento anclado en el feminismo. Se perfila en la obra una carga ideológica orientada a la estabilidad social. Por esta razón insistimos en la liminalidad de esta obra.

En el tiempo de las mariposas narra la historia de las cuatro hermanas Mirabal, su lucha contra el Trujillato en la República Dominicana y su asesinato. Por un lado, la novela recrea el ambiente de terror, de incertidumbre y de resistencia de las décadas de los años cincuenta y sesenta. Por otro lado, esta obra de Álvarez, como la de Ferré, revela cómo el lenguaje encierra un sistema metafórico que se basa en experiencias mayormente masculinas y no femeninas. A través de una revaloración de refranes populares, Álvarez redefine el papel tradicional de la mujer tanto en el ámbito familiar privado como en el socio-político y público. Como en *La casa de la laguna*, en la obra de esta dominicana se repiten varias expresiones que aluden a la relación privilegiada del hombre ante la mujer representados por el gallo y la gallina, respectivamente. En castellano, abundan los dichos que usan la gallina o el gallo como punto de referencia, como lo indican los refranes populares siguientes: “Cada gallo canta en su gallinero” (Gómez 199); “Hacer algo en menos que canta un gallo” (214); “Más claro no canta un gallo” (241); “Recoge tus gallinas que voy a soltar mi gallo” (223). En muchos refranes y expresiones que hacen referencia al gallinero, se perfila la posición inferior y pasiva que ocupa la mujer en una sociedad tradicional. El gallo, en muchas sociedades, es símbolo de sabiduría, virilidad y protección, cualidades que también se le atribuyen al hombre.⁴¹ Sin embargo, tanto en *En el tiempo de las mariposas* como en *La casa de la laguna*, el gallo como símbolo del poder androcéntrico es desvirtuado. Ferré y Álvarez reproducen refranes que encierran esta presuposición jerárquica para luego destrozarlos y resemantizarlos.

⁴¹ Véase el artículo “La figura del gallo como símbolo protector” de José Luis Acín Fanlo y el libro *Léxico de los símbolos* de Olivier Beigbeder.

3.1 La figura del hombre/gallo en los refranes populares

Los estudios antropológicos que han explorado diferentes discursos populares tales como los dichos, los chistes y las leyendas, entre otros, han afirmado que éstas prácticas sirven para imponer, fabricar y transmitir significado en la sociedad que los usa. También han asegurado que aclaran lo aceptado en una sociedad, refuerzan la unidad o reprimen la disensión. Es decir, sirven para imponer normas y homogeneizar los valores de una comunidad. En *En el tiempo de las mariposas*, Julia Álvarez desenmascara el enfoque y punto de vista masculinos que se perfilan en los refranes culturales y que sirven para delinear papeles definidos para cada sexo. En su novela, muestra cómo se le inculcan la docilidad y dependencia a la mujer desde una tierna edad en particular a través de los dichos relacionados con el gallinero. Cuando, por ejemplo, la joven Minerva se da cuenta que su amiga de la escuela, Lina Lovatón, se convirtió en amante de Trujillo, cuenta que su padre “aprovechó la oportunidad para darme un sermón con las razones por las que las gallinas no deben alejarse de la seguridad del gallinero” (*En el tiempo* 36). El padre de Minerva representa al gallo que protege a las gallinas indefensas y “su sermón” le advierte a la hija que fuera del territorio del gallo, las gallinas, o sea las hijas, están en peligro. Sin embargo, Álvarez subvierte este mito de la presunta debilidad femenina a través del personaje de Minerva. Cuando encarcelan al padre de Minerva como represalia a la bofetada que ésta le da a Trujillo en una fiesta, es ella quien se encarga de librar al patriarca de la familia. Es decir, los roles se invierten y es la gallina quien rescata al gallo en peligro. Además, al ser liberado, el señor Mirabal, el gallo de la familia, sale destrozado e incoherente, vencido en la riña. No sólo ha perdido su fuerza física sino también la mental. Minerva explica: “Está en un estado lamentable. Tiene la

cara demacrada, la voz temblorosa... Hay una extraña ausencia en su mirada” (118-119).

Nunca más vuelve a ser el padre fuerte y en control de sí mismo y de su corral/familia sino que muere poco después de este incidente. De esta manera, Álvarez toma el mito del hombre como gallo que manda en su gallinero y lo desconstruye para revelar su falsedad.

La jerarquía tradicional hombre-mujer se refleja a través de la conexión lingüística entre el hombre y el gallo y se profundiza aun más al relacionar al hombre con el gallo de riña. Este gallo criado para la pelea no sólo es adoptado como símbolo de la posición privilegiada del hombre en la sociedad sino que también encarna la agresividad que separa al hombre fuerte del débil. El hombre agresivo en el trabajo es alabado por ser ambicioso y el hombre agresivo en sus relaciones sociales y sexuales es apreciado por ser extrovertido. En las películas y telenovelas hispanas, cierta agresividad se vincula generalmente con el hombre romántico y exitoso en sus relaciones amorosas.⁴² Es esta cualidad que Álvarez destaca para luego criticar y subvertirla como lo hace, por ejemplo, a través del personaje de Jaimito. La hostilidad de éste, al enterarse del secuestro de las hermanas Mirabal, le recuerda a Dedé, su esposa, los gallos de riña “que en el gallinero parecían gallos comunes, pero que cuando los ponían frente a otro gallo cobraban vida,

⁴² En su libro *Escenas de pudor y liviandad* Carlos Monsiváis relaciona los arquetipos machistas con la emergencia del cine mexicano de los años 40 y 50. Personajes “machos” o sea viriles, valientes ante el peligro y la muerte y vigorosos en el amor llegaron a poblar la pantalla grande. Monsiváis nombra a varios actores de aquella época que encarnaron al “macho”, entre ellos, Jorge Negrete, Pedro Infante, David Silva y Pedro Armendáriz (107-109). En la pantalla chica, en las telenovelas en particular, abundan los personajes “machos”, aquellos quienes resaltan sus cualidades viriles de diferentes maneras, cualidades que incluyen la agresión física, verbal o psicológica contra la mujer. Pensamos en protagonistas de las telenovelas *El maleficio*, *El juramento*, *Fuego en la sangre* y *La que no podía amar* que cometen actos de agresividad contra personajes femeninos. Monsiváis también explica que estos arquetipos siguen existiendo en el internacionalmente popular cine hollywoodense a través de ciertos personajes protagónicos elogiados por su virilidad y violencia. Nombra a actores tales como Chuck Norris, Charles Bronson y Clint Eastwood, entre otros, que encarnan a tales protagonistas (109).

levantaban las plumas y sacaban las uñas” (*En el tiempo* 196). La reacción combativa de Jaimito no sorprende, puesto que otro gallo, Trujillo, se entromete en su corral y secuestra a las hermanas/gallinas.

En su libro *Why The Cocks Fight. Dominicans, Haitians, and the Struggle for Hispaniola*, Michele Wucker explica que la riña de gallos refleja la filosofía de la sociedad tradicional ante la vida. Es decir, el hombre agresivo, fuerte, “reñidor” es valorado de la misma manera que lo es el gallo que pelea con ferocidad, y por esta razón, se hace la conexión entre ellos. Wucker explica que cuando el gallo falla y pierde la pelea esta conexión se rompe y el gallo vencido es relacionado con la mujer, es decir, con sus cualidades de debilidad y desconfianza. Para ilustrar esta idea la escritora cita un refrán que un gallero dominicano comparte con ella: “They say that women and roosters have something in common. One day, they will fail you” (Wucker 24). Álvarez, sin embargo, subvierte el concepto de la mujer traidora ante el hombre constante y fiel a través de los hombres en la vida de las hermanas Mirabal que no son ni constantes ni fieles. Por ejemplo, el esposo de Dedé, a quien lo comparan con el gallo de pelea, no sabe controlar su agresividad y la desata sobre su esposa indefensa. Esta calidad tan apreciada por la sociedad machista es desenmascarada y subvertida a través de Dedé, quien en lugar de tenerle miedo a su esposo le tiene lástima por su falta de autocontrol: “Era la misma violencia que había amedrentado a Dedé durante años. Pero ahora, en vez de temor, sintió una oleada de lástima” (*En el tiempo* 196). También, el padre de las hermanas las decepciona cuando se descubre que engañó a su esposa durante años y que tiene una amante y tres hijas. Cuando Minerva se le enfrenta, él descarga su vergüenza y enojo en su hija indignada de manera agresiva propinándole un manotazo fuerte. La explicación

de Minerva de este incidente subvierte la violencia del padre y la interpreta como debilidad: “En ese momento, algo me dolió más que su bofetada: yo era más fuerte que papá. Mamá era más fuerte. El era el más débil de todos” (97).

Los parientes masculinos de las Mirabal no son los únicos inestables y desconfiables. Los hombres dueños del poder político y que tienen la responsabilidad de proteger a los dominicanos también abusan de los demás, y en particular, de las mujeres. En la novela, se subraya mucho cómo el dictador Trujillo, el representante máximo de este poder, se aprovecha de su posición para conseguir mujeres que se entregan a él voluntaria o involuntariamente. Sin embargo, se subvierte su poder logrado por la fuerza cuando la pequeña Mate Mirabal lo mira con lástima en lugar de asombro: “No, es un hombre. Y a pesar de todo lo que había oído, le tenía lástima. ¡Pobrecito! Por las noches debía de tener pesadillas, igual que yo, al pensar en todo lo que había hecho” (37). En *En el tiempo de las mariposas* se desconstruye la relación binaria hombre-mujer que se perpetúa en el lenguaje y que asigna al hombre el poder, la fuerza y la estabilidad y a la mujer la pasividad, la debilidad y la inestabilidad. La imagen del hombre/gallo como protector y cabeza de la familia/gallinero es desmitificada. La mujer ya no es la débil, pasiva e incapaz de defenderse. Son más bien los hombres los pasivos, incapaces de luchar por la libertad de su país. Son ellos quienes contribuyen a la perpetuación de la violencia y de la miseria de los dominicanos. Las palabras de Minerva lo confirman: “Son los hombres como él [su padre] y como Jaimito y otros fulanitos temerosos los que han mantenido al diablo en el poder todos estos años” (180). Las mujeres, las hermanas Mirabal, mientras tanto, luchan y logran insertarse en la lista de los héroes nacionales. La única hermana que no lucha junto con las demás puesto que acepta el papel que la

sociedad les asigna a su esposo y a ella, se queda sola y excluida del registro nacional de protagonistas históricos.

3.2 La imagen despectiva de la mujer en los refranes

En *En el tiempo de la mariposas* se recogen otros refranes que ponen al descubierto la relación desigual entre los hombres y las mujeres en la sociedad tradicional. El refrán “una hija es una espina en el corazón”, pronunciado y repetido por el padre de las hermanas Mirabal, resume la actitud hostil y discriminatoria hacia las mujeres. La mujer no es sino un estorbo, un dolor irremediable en la vida del hombre. Esta declaración melodramática con connotaciones católicas apunta hacia el sufrimiento causado por las mujeres que se desvían del orden establecido. La espina en el corazón es una imagen católica que siempre se refiere al sacrificio y martirio de Jesucristo pero resemantizada en la novela de Álvarez también augura el martirio de las hermanas. Otro refrán que repite la señora Mirabal denuncia la costumbre en el lenguaje de connotar despectivamente la presencia de la mujer por medio de una parte, como por ejemplo, su falda. “¡Justo lo que necesitábamos, la ley con faldas!” es el refrán que pronuncia la madre como reacción al deseo de su hija de estudiar derecho en la universidad (23). Esta sinécdoque alude a la desconfianza que se tiene en la capacidad intelectual de la mujer y representa la degradación de la hija porque su deseo de ser abogada amenaza el orden establecido y el papel social predeterminado para la mujer. En su artículo “The Proof of the Pudding: Proverbs and Gender in the Performance Arena”, Carole Fontaine afirma que los proverbios sirven para reprimir y silenciar la disensión, en particular de las mujeres que piden cambio, como lo es el propósito del refrán repetido por la madre Mirabal. La matriarca de la familia ejemplifica el enraizamiento de los valores del

patriarcado en el inconsciente social. Ha interiorizado el trato desigual de la mujer y lo transmite a sus hijas, en este caso a través del refrán, como manera de corregir su desviación de las normas.

En su artículo sobre el espacio físico que ocupa el cuerpo femenino, Iris Young describe el sexismo como discapacidad para las mujeres:

Insofar as we learn to live out our existence in accordance with the definition that patriarchal culture assigns to us, we are physically inhibited, confined, positioned, and objectified. As lived bodies we are not open and unambiguous transcendences that move out to master a world that belongs to us, a world constituted by our own intentions and projections.

(“Throwing” 269)

El deseo de Minerva de estudiar leyes requiere que ella se extienda física y figurativamente fuera del espacio doméstico familiar, lo que representa un desafío a las normas establecidas. Álvarez subraya cómo Minerva, personaje histórico, no sólo llega a ser abogada sino que también se convierte en símbolo del cambio social y político en La República Dominicana. Seis meses después de su muerte junto con dos de sus hermanas, Minerva deviene símbolo del movimiento de la resistencia que logra asesinar a Trujillo en 1961. De esta manera Álvarez desafía el silenciamiento de la mujer y rechaza el papel tradicional y restrictivo que la sociedad le asigna y que los refranes reflejan.

La cosificación de la mujer, rebajar sus talentos, deseos y características a la imagen de una falda, también se perfila en otro refrán pronunciado por el señor Mirabal al dirigirse a su hija Mate para describir su atractivo: “Se les hará agua la boca por ti” (*En*

el tiempo 22).⁴³ María Teresa y toda mujer son reducidas a un bocado apetitoso, a un objeto deseado y valorado por la lujuria y el deseo que crea en los hombres. Esta cosificación de la mujer también revela el mercantilismo asociado con la relación tradicional hombre-mujer. Sobre el tráfico simbólico de la mujer Jennifer Waelti-Walters concluye que la mujer “is the ultimate symbol of capitalism: produced by the father and sold in the market place, she is then *consumed* by her husband” (78; la cursiva es nuestra). Sin embargo, Mate y sus hermanas se niegan a aceptar el rol limitante y cosificante que les asigna la sociedad patriarcal y forjan su propia definición de lo que significa ser mujer.

La negatividad ante la mujer no se limita a despreciar su poder de razonar y reducirla a un objeto sino que se extiende a desprestigiar su cuerpo también. María Solá explica que en la sociedad tradicional: “El cuerpo de la mujer jamás es neutro, sino que es objeto de escándalo. Su representación evoca el miedo, la fascinación, la burla, la codicia, además de la lascivia, debido a que ha venido a significar la sexualidad, la continuidad de la especie y, por implicación, la fragilidad y la muerte misma” (49). Los refranes y las expresiones populares que en la novela describen la aparente inferioridad del cuerpo femenino abundan en la lengua castellana. En varias ocasiones, por ejemplo, se hace referencia a la incomodidad social con el cuerpo femenino y sus funciones. Dicha incomodidad se manifiesta, por ejemplo, en la referencia indirecta a la menstruación que

⁴³ Susan Bartky define y comenta la objetivización sexual de la mujer y explica que “sexual objectification occurs when a woman’s sexual parts or sexual functions are separated out from her person, reduced to the status of mere instruments, or else regarded as if they were capable of representing her. To be dealt in this way is to have one’s entire being identified with the body, a thing which in many religions and metaphysical systems, as well as in the popular mind, has been regarded as less intrinsically valuable, indeed, as less inherently human, than the mind or personality. Clearly, sexual objectification is a form of fragmentation and thus an impoverishment of the objectified individual” (Bartky 35-36).

hace una monja maestra de las hermanas Mirabal. La monja alude a este fenómeno natural del cuerpo femenino con eufemismo y vergüenza: “Luego su expresión se tornó *tímida y turbada*. Nos explicó que existía la posibilidad de que nos convirtiéramos en señoritas este año escolar...y terminó diciendo que si comenzaban *las dificultades*, debíamos recurrir a ella” (Álvarez 29; la cursiva es nuestra). La timidez de la monja revela una actitud que Lupton y Coth resumen en su libro *The Curse: A Cultural History of Menstruation*. Explican que en la tradición judeo-cristiana, la menstruación convertía a la mujer en un ser contaminado que no podía ni debía participar en actividades religiosas, políticas o sociales. Tenía que separarse de los demás y practicar abstinencia sexual para no ensuciar a su esposo. Por su parte, Simone de Beauvoir en *The Second Sex* señala que desde el momento en el cual la mujer empieza a menstruar es vista como algo impuro. Enumera varios tabúes y diferentes restricciones relacionados con la menstruación como los que aparecen en Levítico en la Biblia y los que aparecen en poemas y escritos diversos. De Beauvoir explica cómo en diferentes sociedades la menstruación se asocia con la destrucción de las cosechas, la muerte de las abejas, el estropeo del vino y la leche cortada. Así que “las dificultades” a las cuales se refiere la monja en *En el tiempo de las mariposas* no se limitan a las dificultades físicas que acompañan la menstruación sino a las sociales que alienan a la mujer también.

Julia Álvarez socava el lenguaje y el pensamiento tradicional que degrada el cuerpo femenino y sus funciones a través del personaje de Minerva Mirabal. Al no aceptar la explicación ambigua y penosa que la monja le ofrece sobre la menstruación, Minerva tiene que controlar su impulso de “ponerla en su lugar, explicándole la situación de una manera sencilla” (*En el tiempo* 29). De hecho, es Minerva quien le explica a su

amiga muy confundida lo que quiso decir la monja. Más tarde, cuando Minerva empieza a menstruar por primera vez, este cambio físico coincide con la revelación que le hace su amiga Sinita sobre los crímenes de Trujillo contra su familia. Entonces, el declarar que “[n]o había duda de que habían empezado mis complicaciones”, resemantiza la palabra usada por la monja que ahora adquiere un doble sentido (33). La sangre derramada en las sábanas presagia la sangre que derramará el cuerpo de Minerva como miembro de la resistencia contra Trujillo. La renuencia de Minerva a aceptar el estatus quo pone en crisis conceptos fundamentales de la modernidad que le asignan definiciones y roles fijos a hombres y mujeres.

3.3 Binarismos y eufemismos

Aunque la visión feminista que articula Álvarez está enraizada en la modernidad con su creencia en la racionalidad y la justicia como categorías universales, ella también busca socavar los impulsos universalizantes de esta episteme. Es decir, Álvarez quiere destrozarse concepciones esencialistas sobre la mujer que la encajan y le atribuyen roles fijos predeterminados. Para ello, revela la falacia del pensamiento masculino binario categórico que le atribuye el espacio de la emoción, la irracionalidad y la sensibilidad a la mujer mientras que al hombre le atribuye la lógica. Álvarez revela este modo de pensar restrictivo y esencialista por medio de su exploración de las insinuaciones y los eufemismos relacionados con el cuerpo femenino. Cuando Dedé Mirabal pasa por un momento de incertidumbre y ansiedad emocional cuestionando su lugar en el mundo como mujer, su madre responde a su actitud con: “¿Estás con *el asunto*, hija?” pregunta que le hace la madre “más de una vez al mes cuando ella [Dedé] empezaba a pelear por algo” (86; la cursiva es nuestra). La madre supone que la hija menstruaba, lo que explica su

irritabilidad. Además, no nombra la menstruación sino que alude a ella. La incomodidad y ambigüedad que se perfilan en tales eufemismos no se limitan a las funciones del cuerpo femenino, sino que también incluyen la sexualidad femenina. Varias veces en la obra se hace referencia al acto sexual de manera indirecta, hecho que refuerza la incomodidad con el cuerpo femenino y la creencia en la hipersensibilidad femenina. Por ejemplo, antes de irse a un baile, la madre Mirabal le advierte a su hija: “-Cuida ya sabes qué...” a lo que la hija reacciona con “me doy cuenta de que no sólo se refiere a la boca” (115). Con su advertencia, la madre le pide cautela, recato y autocontrol a su hija. Intenta mantener el orden establecido marcando comportamientos inaceptables para que su hija no se desvíe de las normas. Así reafirma el concepto patriarcal de la sexualidad femenina como actividad peligrosa que puede amenazar la economía familiar y social. También la madre advierte contra la indiscreción sexual con ambigüedad y rodeos algo que Jaimito también hace cuando cuestiona la actividad sexual de su prima preguntando: “-¿Crees que [Minerva y Lío] habrán cruzado el río Yaque?” (89). El río Yaque se convierte en metáfora del acto sexual al cual el hablante no hace referencia directa porque se dirige a una mujer. Es decir, su camuflaje de la referencia al sexo tiene por objetivo proteger el pudor y la sensibilidad femeninos delatando un doble estándar genérico.

Carlos Monsiváis comenta el doble estándar que existe en la cultura mexicana tradicional y que en nuestra opinión se le aplica a otras culturas latinoamericanas. En su libro *Escenas de pudor y liviandad* escribe:

No existe el cuerpo femenino, salvo en la exaltación de algunos poetas, y sobre todo, no existe su cuerpo para la mujer misma...Prohibidas para las féminas las lecturas inconvenientes, los ejercicios excesivos, las siluetas

finas, *las conversaciones que aludan al sexo*, las visiones de la desnudez.

La mujer, hecha para la gloria de Dios, de su padre y de su cónyuge, será espectadora de su existencia y de las ajenas, alguien actuando reiterativamente por sus propias acciones, un designio de la naturaleza masculina. (38-39; la cursiva es nuestra)

El concepto de la mujer como ser sensible, emocional, descontrolado se perfila en el lenguaje. Sin embargo, la incomodidad que inspira el cuerpo femenino y en la cual se refleja el desdén, la desconfianza y el miedo del patriarcado y de la Iglesia católica, se subvierte en varias ocasiones en la novela. La concepción negativa del cuerpo femenino se contrapone en *En el tiempo de las mariposas* al deseo de la mujer de descubrir y gozar de la plenitud de su cuerpo, un cuerpo sano y libre de inhibiciones. Por ejemplo, mientras está internada por un tiempo en un convento, Patria, la hermana mayor y la más devota y conservadora, expresa el deseo incontrolable de descubrir y gozar de su propio cuerpo aunque siempre en lucha contra su enseñanza católica: “Había una lucha, pero nadie se daba cuenta. Se producía en la oscuridad, en las horas malignas, cuando las manos se despiertan con vida propia. Me recorrían el cuerpo crecido, tocaban la madurez de mis pechos, el monte del vientre, y hacia abajo. Trataba de detenerlas, pero se liberaban, noche tras noche” (*En el tiempo* 58).

En otras ocasiones narra con detalle el placer que tiene al hacer el amor con su esposo y el control que tiene al iniciar el acto. Además, la hermana Mirabal menor, aunque felizmente casada, insinúa que mientras está en la cárcel tiene una experiencia lesbiana que disfruta sin arrepentimiento. El encuentro amoroso de Mate disuelve la definición tradicional del deseo femenino. Al contrario, refleja una sexualidad activa y

subversiva, al igual que su actividad política, hecho que va a contrapelo de las delimitaciones tradicionales sobre el cuerpo y la sexualidad femeninas. Así, a través de personajes femeninos que desafían los tabúes asociados con el cuerpo femenino y sus funciones y que exploran y disfrutan su sexualidad, Álvarez desvirtúa las nociones tradicionales negativas asociadas con la mujer y su cuerpo. Su representación del deseo femenino es un vehículo para la expresión de nuevas perspectivas culturales e identitarias que abren espacio para la alteridad.

Además, el cuerpo femenino, tradicionalmente rechazado como algo inferior e inútil salvo para tener hijos, es rescatado en la novela como espacio de resistencia, hecho que tiene su máxima expresión en el sacrificio de las hermanas Mirabal para su país. Con su cuerpo y el derrame de su sangre, Patria, Minerva y María Teresa logran escribirse e inscribirse en la historia dominicana y en los mitos de su país. Su muerte no sólo reivindica el cuerpo femenino sino que también lo eleva al nivel del heroísmo y de la santidad.

Así que los refranes y los dichos en *En el tiempo de las mariposas*, aunque no tan abundantes como en *La casa de la laguna*, desenmascaran códigos secretos de la sociedad tradicional que se perfilan en el lenguaje y que se perpetúan a través de los proverbios y las expresiones populares.⁴⁴ Álvarez destroza la visión modernista cerrada que ordena, clasifica y universaliza particularmente los valores que el patriarcado relaciona con la mujer. Rehusa las visiones unitarias o totalizantes que diluyen la pluralidad y la diversidad de la mujer y en eso coincide con la escritura posmoderna. En

⁴⁴ *En el tiempo de las mariposas* no contiene tantos refranes y dichos como *La casa de la laguna* de Rosario Ferré. Sin embargo su incorporación surte un gran efecto en la dinámica novelesca en la recuperación de la voz de la mujer.

el texto de Ferré tanto como en el de Álvarez, los refranes y los dichos son resemantizados, adquiriendo una carga subversiva desde la perspectiva de la mujer, una táctica que ambas escritoras también efectúan con los chismes y los rumores que incluyen en sus obras.

4. Chismes y rumores como herramientas de resistencia y crítica en *La casa de la laguna*

Michel Foucault, uno de los teóricos más influyentes sobre la visión posmoderna de la realidad, ha dedicado buena parte de su obra al estudio de las relaciones de poder en la época contemporánea. Indica, por ejemplo, que el poder se encierra en el lenguaje y en las prácticas sociales. Según él, el poder no se posee sino que se ejerce y se impone mediante la producción del conocimiento y la estructuración de los discursos. Las instituciones modernas se caracterizaban por un control disciplinario que se relacionaba con la vigilancia y el castigo por medio de sanciones. Se trataba de disciplinar y controlar el cuerpo y el saber, es decir de homogeneizar la sociedad en nombre del progreso. La obra de Ferré coincide con las teorías de Foucault al explorar los modos en que se ejerce el poder y se impone la normalización. Indaga su impacto en la sociedad puertorriqueña a partir del chisme, una herramienta no tradicional y no literaria que interpretamos como táctica que se asocia con la posmodernidad. Ferré se sirve de esta práctica generalmente asociada con las mujeres y con la frivolidad para criticar el clasismo, el racismo y la desigualdad genérica de la cultura puertorriqueña.

En su estudio antropológico sobre la función del chisme y del escándalo en la sociedad titulado “Gossip and Scandal”, Max Gluckman afirma que los chismes mantienen la cohesión cultural y reafirman la superioridad de un grupo sobre otros

grupos.⁴⁵ Explica que los chismes y escándalos “maintain the unity, morals and values of social groups. Beyond this, they enable these groups to control the competing cliques and aspiring individuals of which all groups are composed” (Gluckman 308). Rosario Ferré indica en su novela *La casa de la laguna* que la élite social propone mantener la hegemonía y su propia superioridad a través del chisme. La autora expone el empleo de la habladuría como manera de castigar a los individuos o grupos que se desvían de las normas establecidas y aceptadas por la élite. A través de personajes que padecen los efectos negativos de las murmuraciones, la novela critica el modo en el que el Centro manipula este tipo de comunicación para eliminar la competencia y el desafío de los grupos marginados mientras establece los valores de la élite como la norma. Sin embargo, desplegado por la narradora, quien no se identifica con la burguesía que critica, el chisme adquiere un aspecto positivo en la novela porque significa resistencia contra la opresión de la élite. Ferré enfoca el uso del chisme como una herramienta de control usada por los grupos sociales aventajados, quienes imponen sus valores como norma y contra la cual hay que resistirse.

4.1 Los chismes y la conformidad

La narradora de la novela, Isabel Monfort, revela la función del chisme para la aristocracia puertorriqueña. Entre los miembros de esta clase privilegiada, el chisme sirve para separar a “los que pertenecen” de “los que no”. Un ejemplo de esta separación clasista creada a través del chisme se demuestra en el personaje de Madeleine Rosich que

⁴⁵ Aunque este artículo describe el chisme y el escándalo en tribus y comunidades específicas, la variedad de comunidades estudiadas permite llegar a la conclusión que el chisme es una actividad social que se puede aplicar a toda comunidad.

nunca fue aceptada en el grupo de amistades burguesas de su esposo porque nunca aprendió a hablar español y por ende nunca pudo participar en el chismorreó de este grupo social:

...un sabroso chisme se escapaba por aquí, o un chiste jugoso saltaba por allá, que sólo podía contarse en español....Y antes de que nadie pudiera evitarlo...empezaban a hablar español como desesperados...Madeleine empezaba a deslizarse poco a poco contra la pared, en dirección a la puerta. Se sentía como un soldado en medio de un tiroteo.... (*La casa* 108)

Con este ejemplo de Madeleine, la narradora revela la arbitrariedad de los códigos establecidos por los burgueses puertorriqueños que excluyen a Madeleine a pesar de su rango social y de su poder económico. Max Gluckman afirma que “the right to gossip about certain people is a privilege which is only extended to a person when he or she is accepted as a member of a group or set... There is no easier way of putting a stranger in his place than by beginning to gossip: this shows him conclusively that he does not belong” (310). Madeleine no “pertenece” porque no comparte el idioma y por ende la complicidad necesaria para participar en el círculo social de la élite.

La posibilidad de tal exclusión motiva la cautela de la narradora misma. El miedo de ser el tema de los chismes de los demás y de ser marginada influye en el comportamiento de Isabel con su novio Quintín. Se citan en un hotel de Nueva York pero se cuidan de no ser vistos porque: “comprometer la reputación era el peor delito que una muchacha de buena familia podía cometer en aquella época, y recuerdo mi terror ante la posibilidad de encontrarme con alguien conocido en el vestíbulo del hotel” (*La casa*

94). El sentimiento de “terror” que Isabel siente comunica la influencia del chisme en la cohesión moral dictaminada por la élite. La narradora no quiere padecer los castigos que sufren los que se desvían de los códigos impuestos por el Centro y esto afecta su conducta. Este autocontrol recuerda el modelo de prisión que Michel Foucault asocia con la sociedad moderna. El panóptico es un esquema/arquetipo de cárcel que convierte a los prisioneros en seres que se autocontrolan. Al saber que se les puede ver en todo momento sin poder ver al que los observa, se comportan de manera diferente y se auto disciplinan. Según Foucault,

the Panopticon is a marvelous machine which, whatever use one may wish to put it to, produces homogeneous effects of power...He who is subjected to a field of visibility, and who knows it, assumes responsibility for the constraints of power; he makes them play spontaneously upon himself; he inscribes in himself the power relation in which he simultaneously plays both roles; he becomes the principle of his own subjection. (*Discipline and Punish* 202-03)

Isabel interioriza la mirada de la institución disciplinaria, la élite puertorriqueña, que crea “cuerpos dóciles” mediante la vigilancia.⁴⁶ Al saber que los demás observan su comportamiento y que lo comentan, Isabel ratifica su conducta. El chismorreó es entonces una herramienta de este panóptico social que motiva a Isabel a imponerse las reglas aceptadas como norma aunque obviamente no cree en ellas.

⁴⁶ Véase el artículo de Sandra Lee Bartky “Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power” para un análisis de las ideas de Foucault y su aplicación a las ideas feministas.

La narradora también relata ejemplos de personajes rebeldes que no se autocontrolan y muestra cómo otros personajes acuden a la habladuría e imponen castigos para controlar su desvío de las normas. Por ejemplo, el padre de la suegra de Isabel, Arístides Arrigoitia, transgrede los parámetros de conducta cruzando fronteras tanto raciales como económicas al enredarse con una adivinadora y prostituta mulata. Al enterarse del chisme, su hija Rebeca deja de dirigirle la palabra, hecho que hiere profundamente a Arrigoitia quien “empezó a comportarse de manera extraña” (*La casa* 151). Cuando este castigo no funciona y el chisme se difunde entre las amistades de Rebeca, ésta presiona a su marido para que interne a Arrigoitia en un manicomio. Cuando el chisme, el rechazo y el aislamiento no generan el resultado deseado, la conclusión a la cual llega Rebeca es que su padre ha perdido el seso. En *La historia de la sexualidad*, Foucault explica que la burguesía del siglo XIX—como lo hace Rebeca en la novela—relega la sexualidad ilícita a los espacios del prostíbulo y el manicomio porque no tiene lugar en la economía de la sociedad posvictoriana.⁴⁷

El chisme desplegado por la élite puertorriqueña sirve entonces para establecer y reforzar los códigos de comportamiento establecidos por esta misma élite. También, funciona como barrera que impide la confluencia de personas que no pertenecen a su grupo. Doña Ermelinda, por ejemplo, es una costurera mulata talentosa, exitosa y famosa por sus vestidos finos: “Poseer uno de sus exquisitos atuendos significaba que se formaba parte de una sociedad exclusiva en la cual se aprendía el buen gusto y se adquiría un acuciado sentido de estilo” (*La casa* 237). Sin embargo, los rumores acoplan el talento de doña Ermelinda con la magia: “decían las malas lenguas que las habilidades de doña

⁴⁷ Véase *La Historia de la sexualidad* volumen I, página 4.

Ermelinda iban mucho más allá de su facilidad con la aguja y el hilo, y que sus trajes hacían misteriosamente atractivas a las mujeres que los llevaban puestos” (237). Esta insinuación de los poderes mágicos de la costurera cancela su sabiduría y talento para la sastrería: desvirtúan las virtudes de Ermelinda para ponerla en su lugar. Max Gluckman afirma que en muchas comunidades, el chisme y las acusaciones de hechicería van de la mano. Explica que además de hablar mal de una persona indeseable que se distancia de las normas, en muchas comunidades la habladuría incluye acusaciones de brujería porque “to use sorcery means that one is of low class, for the man or woman who is secure in social position does not need to use sorcery to secure his ends” (310). Puesto que la hechicería se asocia con las clases bajas, los chismes que acusan a doña Ermelinda de bruja rebajan su estatus económico y social. De esta manera, los rumores forman una barrera que impide el ascenso de la costurera, mulata y concubina de un abogado conocido, a los rangos sociales más altos.

4.2 El chisme, el clasismo y el racismo

A través de su personaje femenino central Ferré denuncia la élite social y su propensión al chisme para mantener la cohesión del grupo. Mientras que el chisme es propiedad de todos, el secreto es exclusivo. Por eso, Isabel Monfort escribe secretamente una novela sobre la historia de su familia y la de su esposo. Sin embargo, Quintín descubre su manuscrito y lo lee clandestinamente asombrándose al encontrar algunos detalles que solo él y unas pocas amistades conocían. En este manuscrito Isabel se libera de la autocensura que María Teresa Medeiros-Lichem describe como “the ‘self-censorship’ that prevents women from seeing beyond the socially constructed reality”

para escribir con soltura y libertad (2). La reacción de Quintín a la información incluida en el manuscrito delata la complicidad entre los miembros de la burguesía:

Los propietarios de las casas eran todos amigos de su familia, y pertenecían a la sociedad más exclusiva de San Juan. ¿Hubiesen confiado lo suficiente en Isabel Monfort para contarle la historia de Pavel? ¿Le hubiesen contado los secretos de la familia? Quintín lo dudaba. Isabel no era una Mendizábal de nacimiento; pertenecía a la burguesía sanjuanera sólo por matrimonio, y *el instinto de la tribu era cerrar filas*. (*La casa* 89; la cursiva es nuestra)

El comentario de Quintín revela la actitud de toda una capa social que desprestigia a los demás para mantenerlos en su lugar pero que también protege a sus miembros frente a la posible competencia, intromisión y penetración. Enfrentado con la posible desestabilización de las jerarquías tradicionales de poder, Quintín desprestigia a su propia esposa para protegerse a sí mismo: “Rebeca y Buenaventura siempre albergaron sus dudas sobre Isabel; pensaban que su trasfondo familiar era demasiado distinto al suyo. Algunos de los vendedores de Buenaventura que visitaban el interior de la Isla aseguraban que los Monfort [familia de Isabel] no eran más que una gentuza” (*La casa* 265). Quintín desacredita a su esposa y a la familia de ésta, refiriéndose a los chismes que los ubican en una clase social baja. De esta manera, Quintín intenta usurparle el poder que la escritura del manuscrito le otorga a Isabel.⁴⁸ Su versión de los hechos y su

⁴⁸ En su artículo “Laugh of the Medusa” Hélène Cixous incita a la mujer a escribir como modo de emancipación y recuperación de su cuerpo y de su espacio en la sociedad y en la historia. “Write! Writing is for you, you are for you; your body is yours, take it... Write, let no one hold you back, let nothing stop you; not man; not the imbecilic capitalist machinery ...” (Cixous 876-877).

valoración a menudo crítica de su esposo, de su familia y de la historia de Puerto Rico, amenazan a Quintín al desestabilizar las jerarquías y la posición de poder que él tiene como hombre blanco y burgués. Begoña Toral Alemán explica que “el mismo acto de escribir le permite a la narradora-protagonista descolonizar un espacio literario vedado tradicionalmente a la mujer... Encuentra en dicho espacio un medio de emancipación personal de su marido y del orden social burgués que él y su familia representan” (Alemán 83). El manuscrito de Isabel, si fuera publicado, no sólo sería una colección de chismes sobre la familia sino también podría generar mucho chismorreó, y por ende, desprestigiar a Quintín y poner en tela de juicio su negocio. Por esta razón, Quintín lo corrige, le añade detalles y al final trata de destruirlo.

Quintín es para su esposa el máximo representante de la burguesía y del discurso dominante. Su machismo, racismo y clasismo se manifiestan en sus acciones a pesar de que sus palabras a veces nieguen estas caracterizaciones. Por ejemplo, Quintín rechaza la posibilidad de un matrimonio entre su hermano Ignacio y la mulata Esmeralda.⁴⁹

También prohíbe la relación de noviazgo entre la hija de Esmeralda y su propio hijo Manuel. Además, resiste la presencia en su casa de la sirvienta negra Petra, su propia nana, caracterizándola de bruja que hechiza a los demás.⁵⁰ Estas personas para Quintín por virtud de su herencia racial y su posición económica no merecían un lugar de importancia en su vida y en la de su familia. Su discriminación ideológica se convierte en

⁴⁹ “-No debes seguir cortejando a Esmeralda Márquez porque es mulata, Ignacio. Papá y mamá ya lo saben, y nunca la aceptarán como nuera. Pero no hay mal que por bien no venga. Piensa cómo te hubieras sentido, sentado a la mesa a la hora de la cena, rodeado por tus hijos grifos” (*La casa* 249).

⁵⁰ “¿Habría hechizado a Isabel, como había hechizado a Buenaventura hacía muchos años? Petra sabía introducirse en el corazón de las personas, y cuando se había posesionado de ellas, no había quién la sacara” (*La casa* 267).

violencia cuando viola a la joven Carmelina, bisnieta de Petra, criada desde niña en su casa. La narración de Isabel, al revelar el machismo, clasismo y racismo de Quintín, revela también la defensa fuerte de las fronteras instaladas por la élite para establecer una demarcación bien clara entre centro y periferia, entre élite y clase social baja. Sin embargo invierte las filas del arma para revelar la hipocresía de Quintín y por extensión la de una capa social que excluye y descarta a los que designa como indeseables. En su artículo “Guía del posmodernismo” Andreas Huyssen explica que una característica sobresaliente de la posmodernidad es que “la segregación neta entre “alto” y “bajo” ha perdido su poder de persuasión” (286). Es decir, la ideología de la diferenciación entre élite y masas ya no es vigente y no sirve como manera de explicar la cultura, la identidad o el arte. La aserción de Huyssen explica en parte el impulso de Ferré de criticar estas categorías segregacionistas que no son suficientes para describir la hibridez y la pluralidad. Por eso el personaje de Isabel no solo acepta al hijo de Quintín con Carmelina sino que también lo adopta y lo trata como suyo y así obliga a su esposo a responsabilizarse por sus actos y a vivir con un hijo mulato de una clase económica y racialmente inferior. Su enfrentamiento con las normas establecidas provoca muchos chismes:

Ninguno de nuestros amigos se hubiese atrevido a hacer lo que nosotros hicimos: adoptar a un niño mulato y darle nuestro apellido. La familia iba junta a todas partes: a los restaurantes más elegantes de San Juan....Al vernos llegar, la gente se quedaba callada y nos miraba como si estuviéramos locos. Fue ponerle el chisme en bandeja de plata a la sociedad de San Juan. La gente disfrutó más comentando aquella

situación, que todos los escándalos amorosos de los últimos veinte años.

(*La casa* 345)

La narración de Isabel revela estratégicamente los mecanismos de intimidación y marginalización desplegados contra los que no siguen el modelo de conducta establecida. También es su modo de emancipación de un orden simbólico excluyente cuyo representante máximo es su esposo Quintín.⁵¹ Sin embargo, la resistencia a los mecanismos de intimidación y control no se limitan sólo a Isabel Monfort, quien se rehusa a sentir vergüenza o a dejar de frecuentar los mismos lugares públicos. Cada uno de los personajes que padecen los efectos del chismorreio como castigo encuentra su propia salida y se resisten ante las herramientas de control a su manera. Arrigoitia, por ejemplo, desaparece con la adivinadora mulata antes de que lo internen en un manicomio. Doña Ermelinda logra casar a su hija con el hijo de un ganadero rico y Petra logra salvaguardar el manuscrito de Isabel de la destrucción cuando Quintín lo busca para deshacerse de él.

Isabel Monfort es la portadora de la voz subversiva en *La casa de la laguna*. Critica su entorno burgués y pone de relieve el elitismo, el etnocentrismo y el clasismo de una burguesía que propone contra viento y marea mantener su poder mediante la exclusión, la humillación y la degradación de aquellos sujetos que considera inferiores. Se posiciona en el margen, espacio desde el que rechaza los valores de los grupos hegemónicos y afirma la hibridez de la cultura puertorriqueña. El chisme para Rosario Ferré es una herramienta de control más en el arsenal de los poderosos y es necesario

⁵¹ Véase el artículo de Laura Borràs Castanyer “Escribiré mi emancipación de ti”, *El sexismo en el lenguaje*: 205-221.

reconocerla para poder resistirse contra ella. El manuscrito de Isabel, espacio verbal de resistencia y crítica, sobrevive la amenaza de destrucción de Quintín y de la casa quemada para desdoblarse en un chisme fiable, un chisme que incluye en lugar de excluir y que redime en lugar de confinar. Desplegado por ella, representante del margen silenciado, es una herramienta de resistencia.

5. Chismes y rumores como herramientas de resistencia y crítica en *En el tiempo de las mariposas*.

Julia Álvarez también emprende una reevaluación del chisme que por muchos siglos había tenido connotaciones peyorativas y había sido negativamente asociado con lo femenino.⁵² En diferentes sociedades, incluso en las hispanas, el acto de chismear era visto como una acción de poca importancia, un vicio negativo por su asociación con la codicia, la pereza, la malicia y la crítica. También insinuaba cierta cobardía porque no incluía a la persona de la cual se hablaba. De hecho, las definiciones de los diccionarios refuerzan la trivialidad, inutilidad y hasta destructividad del acto. Mary Leach en su artículo “Feminist Figurations: Gossip as Counterdiscourse” repasa la conceptualización negativa del chisme por pensadores canónicos para entender las raíces de la percepción negativa del chisme. Explica que Aristóteles definía al hombre de gran alma como una persona que no hablaba de sí mismo ni de los demás, y que Tomás Aquino distinguía entre los que contaban historias llamados “talebearers” y los que chismeaban “backbiters”, aunque para él ambos grupos hablaban mal de sus vecinos. Leach cita a filósofos más modernos como Kierkegaard que odiaba el chisme porque trivializaba todo

⁵² Véase *Rumors: Uses, Interpretations, and Images* por Jean-Noel Kapferer para un análisis sociológico y psicológico sobre diferentes aspectos del tema como las dinámicas que motivan la aparición y desaparición de los rumores y el significado de sus mensajes ocultos.

y Heidegger que se oponía al chisme porque no era discurso auténtico sino una hablilla sobre lo superficial. Ambos filósofos desaprobaban el chisme porque impedía el conocimiento de la verdadera naturaleza de la persona o grupo de quien se chismeaba (Leach 227). No se puede negar que la perpetuación de falsedades que hieren a una persona, la desacreditan o se vengan de ella es un acto condenable. Sin embargo, hay que reconocer las ocasiones en que se emplea como estrategia idónea para resistir cuando no existen otros modos de protesta o resistencia como sucede en *En el tiempo de las mariposas*.

Levin y Arluke en su libro *Gossip: The Inside Scoop* explican que a pesar de ser una práctica social que cumple con varias funciones, el chisme ha sido asociado directa y negativamente con las mujeres. Su explicación también subraya la idea anteriormente expuesta que relaciona a la mujer con la economía del corral: "...gossip was also...regarded as a female activity. It was said that men didn't 'gossip'.... And those few men unfortunate enough to be caught in the act of 'spreading dirt' were said to be acting like women, they were gossiping 'like a bunch of old hens'!" (Levin, Arluke 6). Por su parte, Karen Adkins en su artículo "The Real Dirt: Gossip and Feminist Epistemology" explica que a partir del siglo XVIII el chisme empieza a asociarse en los discursos oficiales, es decir religiosos, educativos y literarios, aún más y casi exclusivamente con las mujeres. Esta conexión revela la oposición binaria hombre-mujer que le atribuye al hombre el espacio de lo escrito y lo lógico y a la mujer el de la oralidad y de los sentimientos. En *En el tiempo de las mariposas* Julia Álvarez se apropia de este medio de comunicación menospreciado y lo resemantiza como herramienta de crítica y resistencia. El chisme no sólo se convierte en una de las pocas fuentes de la aparente

verdad en la novela sino que también es un acto de protección que implica valentía porque se enfrenta a los peligros de Trujillo. Álvarez utiliza el chisme para, una vez más, dismantelar y destrozar los esencialismos que el patriarcado le ha atribuido a la mujer y para rechazar nociones universales sobre la mujer y lo femenino. Coincide con los postulados de la posmodernidad su rechazo del discurso patriarcal como último y definitivo sobre la mujer. Puesto que la meta principal de la escritura posmoderna es retar y problematizar cualquier saber monológico y universal, es lícito afirmar que *En el tiempo de las mariposas* es una obra esencialmente moderna con tendencias posmodernas. Pulveriza sistemas y proyectos que se asocian con la modernidad y propone otros por medio de herramientas de la posmodernidad. Gracias a esta posición ambigua la clasificamos como texto fronterizo.

5.1 El chisme como arma de resistencia

Al atribuirle poder de resistencia y desafío a los rumores, Julia Álvarez altera nociones y definiciones aceptadas sobre el chisme. Reemplaza la cobardía, tradicionalmente asociada con el chisme, con la valentía, hecho que se comprueba en la insistencia con que los personajes repiten y propagan chismes a pesar de los peligros a los que se exponen en la novela. Se subvierte la definición tradicionalmente negativa del chisme convertido ahora en herramienta de protección contra las amenazas del Trujillato. La novela demuestra cómo se daban a conocer los peligros del gobierno a través del chisme y el secreto. Por ejemplo, cuando Minerva Mirabal y su familia asisten a una fiesta de Trujillo, su hermana Dedé insiste en que Minerva no beba nada que le sirvan porque es peligroso: “*Hemos oído las historias. Jóvenes drogadas, luego violadas por el Jefe*” (*En el tiempo* 102, énfasis nuestro). A Dedé le preocupa el que esta fiesta se lleve a

cabo en la Casa de Caoba, la mansión que el Jefe prefería usar para sus fiestas y sus amantes favoritas, pero “en las últimas fiestas *ha corrido el rumor* por el tocador de que la casa está vacía estos días” (101, énfasis nuestro). Los rumores advierten también sobre la amenaza de otro peligro, el de los informantes del gobierno que delatan al pueblo. Dedé explica que “no se podía estar seguro de quién...podía informar a la policía. *Se decía* que todas las familias grandes tenían una sirvienta a quien le pagaban para denunciar” (82, énfasis nuestro). El chisme se convierte entonces en instrumento de protección y resistencia en un ambiente de inseguridad y peligro. La única vez en la novela que no se toma en cuenta un chisme, los resultados son funestos. Se advierte a las hermanas Mirabal de un posible atentado contra su vida pero ellas ignoran los rumores y como resultado son asesinadas en una emboscada.

5.2 El chisme como fuente de conocimiento

Además de proteger, los rumores llegan a ser uno de los pocos modos de comunicación fiables cuando “la verdad” diseminada a través de los medios de comunicación es la de un gobierno desconfiable y corrupto. María Teresa Mirabal, la hermana menor, describe en su diario cómo los rumores eran una de las muy pocas maneras de informarse sobre lo que acontecía tanto en la cárcel como en el país. Encarcelada, anota en su diario: “Hay rumores clandestinos aquí. Dependen en gran parte de nuestro sistema de señales mediante golpecitos, pero también circulan notas escritas, y a veces hay intercambios breves en la sala de visitas los jueves. Las noticias circulan con rapidez” (241). En la República Dominicana del Trujillato, los rumores se convierten en vehículo idóneo para diseminar información censurada con mano dura por el gobierno. Este control se manifiesta por ejemplo en los castigos que los periodistas padecen si

difaman al Jefe o si incluyen información silenciada por el gobierno. En el caso de Roberto, un periodista amigo de Minerva Mirabal:

Había estado en prisión tres días por publicar una foto en que a Trujillo se le veía la pierna desnuda entre el bocamanga de los pantalones y la parte superior de la media. Otra vez, en un error de imprenta que se le pasó por alto, Roberto decía en un artículo que el senador Smathers había pronunciado una elegía, en lugar de un elogio, de Trujillo ante las dos cámaras del Congreso de los Estados Unidos. Esa vez a Roberto lo encarcelaron por un mes. (258)

Como lo implica la cita, la verdad que sí se permite en los periódicos y otros medios de comunicación no es confiable. La censura y el control impuestos por las fuentes oficiales a veces producen situaciones absurdas de extrema ridiculez. Los dominicanos, como consecuencia, circulan entre ellos la información que se les oculta y los rumores se convierten en algo fiable, en fuente de la verdad escondida. Mientras tanto, la firme confianza en la escritura como fuente del saber, es desmantelada. La esencia misma de la cultura ilustrada, la escritura, delata la manipulación de las élites y se revela como arma de poder y control.

Las murmuraciones que el pueblo difunde desconstruyen la imagen de perfección mítica que Trujillo edifica para sí mismo y que impone sobre los dominicanos mediante la censura y la propaganda. En el libro de historia de Minerva Mirabal, por ejemplo, se describe el nacimiento de Trujillo como un milagro semejante al de Jesucristo: “En toda la naturaleza hay una sensación de éxtasis. Una extraña luz sobrenatural impregna la casa; huele a trabajo y santidad. El 24 de octubre de 1891 la gloria de Dios hizo carne el

milagro. ¡Ha nacido Rafael Leónidas Trujillo!” (38). En este ambiente de exageraciones y mentiras, los chismes se convierten en una necesidad. Le “sacan los trapitos al sol” a Trujillo y revelan las bajezas que trata de esconder en vano tras una fachada de perfección y divinidad. Muchos de estos rumores que circulan demuestran, por ejemplo, el lado mujeriego y las preferencias pedófilas del Jefe: “Todos sabían que con cada año que pasaba al viejo chivo le gustaban cada vez más jóvenes” (222). Este vocablo “todos” es la voz subyacente del pueblo que comunica entre sí información inaccesible en el espacio público. Otra referencia a estas desmesuras sexuales y a la complicidad del gobierno la constituye el momento en que las hermanas Mirabal hablan del Secretario de Estado Manuel de Moya: “‘Secretario de Estado’, dice la gente, guiñando un ojo. Todos saben que su trabajo es conseguirle mujeres bonitas a El Jefe” (101). Hasta el lenguaje gestual se convierte en código de comunicación que subvierte las mentiras y apariencias falsas del gobierno.

El chismear del pueblo también cumple con el propósito de informar sobre el carácter violento de Trujillo y los crímenes cometidos por sus oficiales. María Teresa y Minerva comentan el asesinato de Jesús de Galíndez y la reacción de los dominicanos:

La universidad arde con los rumores de esta horrenda historia. Las desapariciones se suceden semana tras semana, pero esta vez se trata de alguien que enseñaba aquí. Además, Galíndez había escapado a Nueva York, de modo que todos creíamos que estaba a salvo. Pero El Jefe se enteró de que Galíndez estaba escribiendo un libro contra el régimen.... Una noche, cuando volvía a su casa, desapareció. Nadie ha vuelto a oír nada sobre él. (*En el tiempo* 140-41)

El pueblo dominicano se rebela contra la manipulación y propaga chismes para mantenerse informado, para protegerse y resistir a un régimen de mentiras y crueldades.⁵³

De hecho, en la novela se subraya la importancia de esta herramienta mediante la repetición del refrán “Voz del pueblo, voz de Dios”. En este refrán popular no sólo se enfatiza el poder casi religioso de los rumores, sino que también se suprime, una vez más, la conceptualización negativa del chisme.

Mediante su redefinición del chisme, Julia Álvarez re-examina los estereotipos femeninos. De las herramientas que emplea se destaca su resistencia a la percepción negativa del chisme. En la novela, los rumores son una necesidad para el pueblo dominicano en lugar de ser un capricho de mujeres. De esta manera, Álvarez desconstruye las oposiciones binarias tan características del pensamiento tradicional que asigna lo escrito al hombre y lo oral, como el chisme, a la mujer. Kelly Oliver, en su artículo “One Nail Takes Out Another: Power, Gender, and Revolution in Julia Alvarez’s Novels” explica que “Alvarez is concerned with the ways in which the very trappings of femininity, womanhood, and motherhood can be used against patriarchy in order to open up a space for women’s resistance to patriarchal domination” (241). El chismear, una práctica que el patriarcado tradicionalmente asocia con la feminidad, se transforma entonces en una herramienta de resistencia contra este mismo patriarcado cuya representación máxima en la novela es la dictadura de Trujillo.

⁵³ Bauer y Gleicher en su artículo “Word-of-Mouth Communication in the Soviet Union” deducen que para el ciudadano el chisme “is almost wholly functional - it supplies him with information that is essential to his survival, it satisfies his curiosity and it provides him with gossip, political jokes, and other diversions not elsewhere available” (Bauer 310).

Álvarez desmantela la concepción tradicional del chisme como expresión únicamente femenina al insistir en el anonimato de la mayoría de los chismes, al articularlos mediante voces difíciles de fijar o de atribuir al hombre o a la mujer. Por ejemplo, los rumores provienen de “la voz del pueblo”, “todo el mundo”, “todos”, “la gente” y “la universidad” entre otros. Álvarez también le da acceso al chisme como herramienta de resistencia y protección a todo el pueblo dominicano y no únicamente a sus personajes femeninos, convirtiéndolo así en arma mucho más efectiva. Además, iguala el acto de chismear con un acto de valentía y resistencia que unifica a los dominicanos y que motiva un sentimiento de solidaridad entre ellos hecho que desmantela la noción de que el chisme es destructivo y divisorio.

El chisme es una voz en sí que se añade a los diferentes puntos de vista y a las perspectivas cambiantes en *En el tiempo de las mariposas*. La multiplicidad de voces y perspectivas niegan la existencia de una verdad única y la idea de una versión oficial y desafían el discurso patriarcal cerrado de Trujillo además de llenar los vacíos dejados por la historia oficial de la época del Trujillato. Es decir, cuentan las “petites histoires” que quedan fuera de los discursos historiográficos oficiales. Coinciden estas estrategias con la escritura posmoderna que se afana en rechazar la totalidad y disolver el concepto de una Gran Historia promovida como verdad y versión única de los hechos.

A pesar de que los chismes se perciben convencionalmente como una costumbre negativa, en la narrativa de Álvarez se emplean como estrategia contestataria que se enfrenta a los discursos hegemónicos cuyo máximo representante es la figura de Trujillo. El propósito de Álvarez no es promover el chisme o perpetuar el estereotipo según el cual el chisme es práctica únicamente femenina, sino profundizar en las relaciones

humanas y destrozar ideas ya anticuadas sobre la feminidad. El chisme es presentado como práctica humana, social, y en épocas de censura y opresión, necesaria. Este discurso desacreditado por malicioso y cobarde es rescatado en la novela como acto de coraje, y nos aventuramos a decir, de heroísmo. En *En el tiempo de las mariposas*, el chisme y los rumores no sólo reflejan la sabiduría popular sino que también son un elemento de resistencia a la opresión y a la censura. A pesar de tener una propuesta que no invalida por completo el proyecto moderno puesto que ofrece una visión lógica y unitaria de la realidad, *En el tiempo de las mariposas* sí es una novela innovadora que incursiona en la posmodernidad para abrir espacios nuevos para la articulación de la resistencia.

6. El desenmascaramiento de valores y estereotipos culturales en *En el tiempo de las mariposas* y en *La casa de la laguna*.

En *En el tiempo de las mariposas* y *La casa de la laguna*, Julia Álvarez y Rosario Ferré exploran creencias populares que tradicionalmente articulan estereotipos femeninos en la cultura caribeña. Como ya se ha demostrado a través de nuestra examinación del uso de dichos y refranes y el empleo de los chismes, su intención es destrozar la concepción tradicional y a menudo patriarcal de la mujer. Ambas feministas caribeñas condenan estereotipos sociales, religiosos y sexuales que contribuyen a la subyugación de la mujer. Logran desenmascarar el pensamiento binario y marginador en los mitos y las creencias comunes que se repiten y se transmiten de generación en generación. Ambas escritoras señalan una creencia popular para luego retarla o denunciarla. Así demuestran cómo los mitos populares son otra herramienta que sirve para asegurar la hegemonía y reforzar la adherencia de las mujeres a ella. Desenmascaran en el proceso los discursos

de poder—Iglesia, gobierno, familia—que hacen que las mujeres acojan y perpetúen las reglas que dictan lo social y sexualmente aceptable para ellas. Es decir, revelan lo que Foucault en *Discipline and Punish* ha teorizado sobre el poder: que no se trata de forzar a la gente sino de formas de hacer que las personas se comporten por sí mismas de cierto modo.

6.1 La resistencia a los esencialismos femeninos desde la perspectiva infantil

Establecemos una conexión entre la propuesta ruptural de la posmodernidad y la obra de Álvarez, puesto que ella busca desenmascarar actitudes dogmáticas y debilitar impulsos universalizantes. En particular, Álvarez socava el pensamiento tradicional encapsulado en muchas de las creencias populares especialmente las que se asocian con el cuerpo y el papel de la mujer. Por ejemplo, la niña Mate anota un menú que quiere preparar para la visita de su hermana en el cual incluye arroz con leche para el postre. Luego anota una canción en la cual se perfila el ideal femenino en la sociedad dominicana tradicional:

Arroz con leche
me quiero casar
con una niñita
de la capital.
que sepa coser
que sepa bordar
que ponga la aguja
en su mismo lugar. (131)

En esta canción se concreta una definición estrecha del papel de la mujer que la infantiliza y reduce sus capacidades a las de coser y bordar, o sea, a tareas exclusivamente domésticas. Para desafiar esta noción limitada y limitante, Álvarez contrapone esta canción/menú con otro menú que escribe Mate en el cual construye al hombre perfecto:

Trato de formar el hombre perfecto con todos los que conozco. Es como hacer un menú:

los hoyuelos de Manolo

los ojos azules de Raúl

el pelo enrulado y la sonrisa de Berto

las manos hermosas de Erasmo

los anchos hombros de Federico

los lindos fondillos de Carlos (¡nosotras las chicas también nos fijamos en eso!). (131-32)

El menú, connotación de la tarea doméstica de cocinar, actividad tradicionalmente asignada a la mujer, es resemantizado. En *su* menú, Mate objetiviza al hombre de la misma manera que la mujer es objetivizada por la sociedad patriarcal tradicional.⁵⁴ No adhiere a las definiciones cosificantes de la mujer repetidas en refranes y canciones, o transmitidas por otras vías, cuyo propósito es inculcarle cierta manera de ser a la mujer. Al contrario, invierte esta arma contra el hombre, afirmando su individualidad y sus deseos: “nosotras las chicas también nos fijamos en eso” (132). Álvarez no sólo rechaza los esencialismos y las restricciones impuestas a la mujer perpetuadas en el lenguaje sino

⁵⁴ Recordemos su reducción a una falda o a un bocado apetitoso en los refranes repetidos por sus padres.

que también convierte a sus protagonistas femeninas en agentes del poder. Ellas trascienden su posición marginal y alcanzan logros que trascienden la esfera de lo privado en general. De nuevo acertamos que la novela de Álvarez se posiciona en territorio fronterizo ambiguo que de un lado rechaza los valores modernos del patriarcado como verdad definitiva sobre la mujer y de otro lado los reemplaza con otros valores feministas que también contienen una carga ideológica. De un lado expresa desencanto con el proyecto moderno y de otro mantiene la fe en el proyecto de transformación feminista.

La perspectiva de Mate es la de una niña, una perspectiva poco frecuente en la literatura contemporánea. Por lo común los niños son concebidos como criaturas inocentes, vulnerables, sujetas a la autoridad de sus padres, ocupando un lugar marginal en la esfera del conocimiento, la sabiduría y el poder político. Sin embargo, el hecho que una niña sea la que juzgue el lugar subalterno de la mujer perturba el orden establecido y permite que su crítica sea aún más aguda. La inclusión de su voz marginal es otro ejemplo del impulso posmodernista hacia la diversidad y la heterogeneidad y un distanciamiento del sujeto modernista blanco, masculino, adulto y heterosexual.

6.2 La redefinición de la maternidad

También a través de los personajes femeninos de *En el tiempo de las mariposas* se emprende una reconfiguración de mitos y modelos tradicionales relacionados con la maternidad. Silvia Tubert asegura que feministas contemporáneas en diferentes disciplinas han retado la ecuación mujer = madre. En la introducción de su libro *Figuras de la madre* Tubert explica que limitar la identidad de la mujer a la maternidad “no responde a ninguna esencia sino que, lejos de ello, es una representación—o conjunto de

representaciones—producida por la cultura” (Tubert 7). Ella afirma que las representaciones de la maternidad en el imaginario social reducen los deseos de la mujer a uno, el de ser madre, y presumen una identidad femenina homogénea. Por eso apunta hacia la necesidad de: “deconstruir los ideales, las identidades, que obturan ilusoriamente la singularidad del sujeto, para abrir un espacio donde se pueda resituar la maternidad en relación a la dimensión del deseo—de la multiplicidad de deseos—opuesta a una identidad que no puede sino ser mítica” (10). A través de sus personajes femeninos Álvarez articula esta necesidad a la cual alude Tubert.

A pesar de que Patria, Minerva y Mate tienen hijos a quienes quieren y cuidan, ellas no son madres abnegadas de sus hijos sino que privilegian su activismo político. Su maternidad representa sólo un aspecto de su carácter complejo y sólo uno de sus muchos deseos y logros en su vida. Minerva, por ejemplo, quiere mucho a su hijo, pero no vacila en dejarlo con su hermana por meses para dedicarse a la lucha clandestina contra Trujillo. Patria, la hermana más religiosa y tradicional que por mucho tiempo se mantuvo al margen del activismo de sus hermanas, se une al movimiento de resistencia motivada justamente por sus sentimientos maternos. Durante un retiro religioso atestigua el fusilamiento de un joven, casi de la misma edad que su propia hija. Es exactamente su situación de madre que desea proteger a sus hijos la que la motiva a involucrarse en el complot contra Trujillo después de este incidente. Por su parte, la hermana menor, Mate, descubre que está embarazada mientras está en prisión pero declara que prefiere abortar a su hijo que permitir que la SIM se lo regalara a “la mujer de algún general sin hijos” (*En el tiempo* 237). Mate quiere proteger a su hijo quitándole la vida, un deseo que problematiza la conceptualización tradicional de la maternidad como fuente y protectora

de la vida. Además, el posible aborto convierte el acto “sagrado” de tener un hijo en acto político de rebelión contra el trujillato y contra el control ejercido por este régimen sobre el cuerpo no sólo femenino sino también dominicano.⁵⁵ Así, a través de tres mujeres con situaciones muy diferentes, Julia Álvarez reta las representaciones de la maternidad en el imaginario social, representaciones que limitan a la mujer y esconden sus múltiples y complejos deseos. Demuestra que la mujer no puede ser ni definida ni confinada por su maternidad.

Además de hacerlo en los refranes y los dichos, Álvarez también deja al descubierto los discursos hegemónicos que pretenden subyugar a la mujer y perpetuar el control masculino social, físico y político en creencias populares relacionadas con el cuerpo y el papel de la mujer. A través de un desenmascaramiento de la opresión masculina en estos espacios de la vida tradicional, Álvarez invierte las jerarquías y se apropia del poder negado por tanto tiempo a las mujeres. Sin embargo, reemplazar el discurso androcéntrico con la utopía femenina de la emancipación es crear nuevos valores que siguen anclados en la racionalidad y la fe en el progreso social característicos de la modernidad. Señalamos una vez más que a pesar de su resistencia a los dogmatismos y las verdades universales, la propuesta de Álvarez no invalida por completo el proyecto moderno sino que se posiciona en un espacio liminal entre las dos corrientes, nutriéndose de ambas.

⁵⁵ La calidad sagrada de la maternidad tiene su origen en la Biblia que dicta que el propósito principal del matrimonio es la procreación “Sed fecundos y multiplicaos” (Génesis 1:28). Según la religión cristiana, matar a un hijo abortándolo sería un pecado grave que desafía el plan divino y las enseñanzas de la Iglesia católica.

6.3 El deseo y el cuerpo femeninos resemantizados

También en *La casa de la laguna* de Rosario Ferré se perciben varias creencias populares y supersticiones que perpetúan percepciones tradicionales sobre la feminidad en la sociedad puertorriqueña y latinoamericana. Como Álvarez, Rosario Ferré desenmascara y subvierte creencias comunes revelando en ellas discursos de poder que convencen a los seres humanos a que adopten y apoyen reglas para el bien común y la consolidación de la hegemonía. Su actitud crítica hacia la uniformización del cuerpo y del deseo femeninos coincide con el rechazo posmoderno de las nociones modernas de homogeneización y normalización. Una de las creencias populares que circula entre las mujeres y que Ferré desenmascara y critica tiene que ver con el deseo femenino. Rebeca Arrigoita, por ejemplo, de joven desea lo que muchas mujeres tradicionalmente han ido creyendo que es el hombre ideal:

...un monarca auténtico que la hiciera sentir subyugada con una sola mirada. ...Un hombre que se la tomara y se la estrujara y se la bebiera....Rebeca quería un rey con hombros de infantería de marina y muslos de caballería montada; un general de cinco estrellas que comandara todos los ejércitos de su cuerpo, con sus estandartes desplegados y listo para la batalla. (*La casa* 40-41)

El mito del caballero en armadura brillante que rescata a la mujer débil y de quién la felicidad y la satisfacción sexual dependen, es desmantelado a través de la imagen de Buenaventura Mendizábal, el hombre con el cual se casa Rebeca a los dieciséis años. Este rey tan esperado resulta ser torpe, machista, adúltero, tacaño y abusivo. Rebeca se da cuenta que el mito romántico de ser “tomada”, “estrujada”, “bebida” y su cuerpo

“comandado” no es satisfactorio ni placentero. Al contrario, resulta esclavizante y violento.

Rosario Ferré también logra desenmascarar otras creencias comunes y mitos, éstos relacionados con la belleza y la sexualidad femeninas. Demuestra que estas creencias motivan prácticas de belleza que restringen a la mujer en lugar de liberarla. Feministas como Sandra Bartky, Andrea Dworkin y Sheila Jeffreys han explorado la función de las prácticas de belleza trazando su relación con la subyugación de la mujer.⁵⁶ Jeffreys comenta que estas prácticas no son “about women’s individual choice or a “discursive space” for women’s creative expression, but, as other radical feminist theorists have argued, a most important aspect of women’s oppression” (2). El lunar, por ejemplo, si es pequeño y correctamente ubicado puede ser motivo de belleza en una mujer. Sin embargo si es grande y oscuro es considerado feo y repugnante.⁵⁷ En *La casa de la laguna*, Margarita Antonsanti tiene un lunar en la frente con el cual ella se siente cómoda aunque los demás lo consideran un defecto. Tiene un carácter atractivo y amable y es bastante segura de sí misma como mujer. Sin embargo, Quintín la convence de operarse, a través de su esposa Isabel, para eliminarse el lunar, y como consecuencia del procedimiento cosmético, Margarita muere. Persuadir a Margarita a someterse a la cirugía es según Susan Bordo parte de la estandarización en la sociedad patriarcal de la

⁵⁶ Muchas de las prácticas de belleza a las cuales se someten las mujeres en el siglo XX son una forma de violencia porque requieren, “the breaking of skin, spilling of blood and rearrangement or amputation of body parts” (Jeffreys 1).

⁵⁷ El lunar, según su ubicación, tamaño y color tenía diferentes significados en diferentes culturas. Para una descripción del significado del lunar en hispanoamérica véase *Diccionario de creencias y supersticiones (argentinas y americanas)* de Felix Coluccio. Para un enfoque anglosajón véase el *Oxford Dictionary of English Folclore y Faiths and Folclore: A Dictionary of National Beliefs, Superstitions and Popular Customs, Past and Current, With Their Classical and Foreign Analogues*.

inseguridad femenina y de la preocupación de la mujer con su apariencia física (“Material” 49). No es coincidencia que sea un hombre quien impone su definición de belleza sobre una mujer. Tampoco es casual que sea una mujer que acata sus deseos y convence a Margarita de operarse. Aquí Ferré subraya, como lo hace Álvarez, que muchas veces las mujeres sirven pasivamente de portavoces a las normas impuestas por los hombres. Pone de relieve un sistema patriarcal en el cual se ha oprimido a la mujer y se ha limitado su valor a su cuerpo. Las actitudes sexistas perpetuadas de generación en generación por hombres y mujeres han creado una “colonización interior” que provoca que las mujeres refuercen y perpetúen estas actitudes entre ellas (Millett 25).⁵⁸

Susan Bordo explora los mitos y las ideologías relacionadas con el cuerpo femenino y explica que las prácticas de belleza y los ideales estéticos femeninos restringen a la mujer y le recuerdan constantemente sus faltas, sus imperfecciones y sus insuficiencias. También añade que “At the farthest extremes, the practices of femininity may lead us to utter demoralization, debilitation, and death” (Bordo 166). Ferré reta las creencias populares que dictan las reglas de la belleza y apunta hacia la disciplina y normalización del cuerpo femenino como una estrategia más de control social sobre la mujer. El intentar hacer que la imagen de Margarita se ajuste a un ideal de belleza superficial fracasa y más bien conduce a su muerte y a la frustración de los que la quieren. Así que el intento de homogeneizar la belleza femenina a través de la cirugía plástica, es decir, a través de la desfiguración de Margarita, es rechazado. De esta manera

⁵⁸ Sandra Lee Bartky explica que el cuerpo de la mujer con todas sus funciones siempre está bajo influencias externas que afectan su conceptualización de su propio cuerpo y en su comportamiento: “In contemporary patriarchal culture, a panoptical male connoisseur resides within the consciousness of most women: They stand perpetually before his gaze and under his judgment. Woman lives her body as seen by another, by an anonymous patriarchal Other” (Bartky 72).

la novela desmitifica creencias relacionadas con la belleza femenina, revelándolas como otra herramienta de control utilizada por el patriarcado.

6.4 Supersticiones y creencias populares y la violencia contra el cuerpo femenino

Los personajes femeninos también resisten las creencias tradicionales y religiosas sobre el cuerpo que definen el rol social de la mujer. Por ejemplo, el concepto patriarcal de la mujer como objeto de placer para el hombre es explorado a través de la superstición de la comida afrodisíaca que casi siempre se asocia con el deseo y la virilidad masculinos.⁵⁹ Se cree que los afrodisíacos aumentan el deseo y la potencia sexual, especialmente los del hombre. El placer sexual es dominio del hombre y lo que importa en el encuentro sexual es su goce y su satisfacción.⁶⁰ Pero Ferré asocia este egoísmo con la violencia contra la mujer, una violencia de repercusiones nefastas. Por ejemplo, el personaje de Quintín viola a una adolescente pero culpa la comida afrodisíaca que consumió por su agresión sexual:

El cangrejo es un afrodisíaco, todo el mundo lo sabe, y ese día en la playa me comí media docena y me bebí una botella de Riesling. De pronto me sentí inexplicablemente feliz. Me levanté de las dunas donde estaba sentado y vi a Carmelina a lo lejos, que nadaba hacia los mangles. Una fuerza poderosa me arrastró hacia ella y la seguí. Lo que sucedió entre

⁵⁹ La palabra afrodisíaco tiene etimología griega y se asocia con la diosa del amor Afrodita. La comida afrodisíaca “excita o estimula el apetito sexual” (Diccionario de la lengua española 54).

⁶⁰ En su libro *Sexual Politics* Kate Millett postula que la sexualidad femenina ha sido dirigida y controlada principalmente para la satisfacción erótica masculina a través de lo que ella describe como “the ‘socialization’ of both sexes to basic patriarchal politics” (Millett 26).

nosotros fue algo que nadie, ni siquiera Dios Todopoderoso, hubiese podido evitar. (378)

A través de Quintín, Ferré se enfoca en mitos y creencias populares que immortalizan actitudes dañinas hacia la mujer. En la narración de Quintín brilla por su ausencia la reacción de la adolescente Carmelina a su acto criminal, lo que apunta hacia su actitud machista y superior. Su descripción del evento revela el lugar de objeto pasivo que ocupa la mujer en el sistema patriarcal. El hombre/sujeto actúa y decide y se impone sobre la mujer mientras que la mujer/objeto se entrega y se convierte en ausencia y silencio. La mujer es objeto de contemplación y deseo (“vi a Carmelina a lo lejos”) cuyo cuerpo causa el delirio y el deseo incontrolable (“una fuerza poderosa me arrastró hacia ella”). La culpa de la violación, entonces, no es de Quintín, sino de algo fuera de su control, o sea la comida afrodisíaca y hasta cierto punto el cuerpo mismo de Carmelina.

A consecuencia de la violación Carmelina queda embarazada. A pesar de ello, Quintín no acepta ninguna responsabilidad por lo ocurrido y culpa a los cangrejos consumidos y al vino que le roban todo control de sí mismo.⁶¹ Para colmo de males, culpa a Carmelina de ser una mujer fácil y pone en duda la paternidad del niño. Sin embargo, Isabel se enfrenta a la noción imperante sobre el placer masculino perpetuado a través de mitos que normalizan la agresión. Desafía a su esposo, lo enfrenta con la violación y lo obliga a revivir su traición a diario al adoptar al hijo engendrado por el

⁶¹ La sociedad acepta la voracidad masculina, alimenticia o sexual, mientras que censura y castiga la excesividad femenina. Susan Bordo comenta la representación masculina del acto de comer en los medios de comunicación, es decir en la cultura de masas, y explica que la falta de control y la sumisión completa al goce es totalmente aceptable para el hombre: “In commercials that feature male eaters, the men are shown in a state of wild, sensual transport over heavily frosted, rich, gooey desserts. Their total lack of control is portrayed as appropriate, even adorable; the language of the background jingle is unashamedly aroused, sexual and desiring...” (Bordo 110-111).

encuentro violento. Al hijo adoptivo Isabel lo trata como suyo y presume de él en público sin vergüenza o preocupación por “el qué dirán”. De esta manera, Ferré desconstruye el poder y el privilegio masculinos propagados y mantenidos como estatus quo por la variedad de mitos e ideales populares.

Muchas supersticiones y creencias populares circulan en torno a la maternidad también. Como Álvarez, Ferré busca destrozarse la suposición de que la maternidad requiere la negación o la represión de la individualidad de la mujer. En *La casa de la laguna* varios personajes femeninos rechazan la concepción tradicional de la maternidad. Al dar a luz, por ejemplo, Rebeca sólo descansa una semana apartándose de la costumbre de guardar “los cuarenta días de San Gerardo”.⁶² En su renuencia a adherirse a las creencias populares asociadas con el posparto se percibe la conexión entre este período de reposo y recuperación y la influencia de la Iglesia en el cuerpo de la mujer. Además, Rebeca no es una madre tradicional porque se ocupa más de sus actividades artísticas que de su hijo recién nacido. A éste se le describe como “una carga” de la cual se libera Rebeca para reanudar sus propios intereses.

También la fertilidad del cuerpo femenino es rechazada por otros personajes femeninos como el de Gabriela que ve en múltiples hijos “los primeros eslabones de la cadena de hierro con la cual el esposo ata a la esposa al orbe de la tierra” (99). Gabriela tanto aborrece el encarcelamiento que significan los hijos que obliga a su propia hija a

⁶² Antes de los avances médicos de la época contemporánea, la mujer que acababa de dar a luz guardaba cuarenta días de reposo y no salía de su casa. Durante este período denominado puerperio muchas complicaciones se podían presentar y era menester que la mujer hiciera poco esfuerzo. Muchas mujeres oraban a San Gerardo, el santo protector de las parturientas, durante este período de recuperación física, de ahí la conexión entre los cuarenta días y el santo católico.

abortar.⁶³ Su acto desafía el mito de la maternidad como destino único de la mujer. Al respecto, Rosemarie Tong comenta que “Indeed, until relatively recently, the forces of patriarchy convinced most women that mothering is their one and only job. This view of women’s role is very restricting...it fails to acknowledge women’s right to have and to fulfill their own wants and needs (Tong 86). En general, *La casa de la laguna* destroza el papel de madre que según la sociedad patriarcal tradicional le corresponde a la mujer como madre sacrificada que descarta sus propios intereses y gustos a favor de los de su esposo y sus hijos.

La fertilidad del cuerpo femenino se representa aquí como una carga, como un aspecto biológico que implica esclavitud. La menopausia, sin embargo, indicadora del final de esta fertilidad y por ende de las consecuencias de la actividad sexual, es considerada en *La casa de la laguna* como una bendición, como principio de una vida sexual activa en lugar de su conclusión. Por ejemplo, para evitar el peligro del embarazo, Gabriela rechaza a su esposo y no lo vuelve a aceptar en su cama hasta después de la menopausia. A pesar de la infidelidad de su esposo durante este tiempo, ella no cambia de parecer. Pero “veinte años después, exonerada de la maldición de la menstruación por la bendición de la menopausia, abuela [y Vincenzo]...volvieron a hacer el amor con el mismo entusiasmo de antes” (*La casa* 99). La actitud de Gabriela ante la menopausia es subversiva, ya que la mayoría de las mujeres la consideran un indicio de la vejez.

Gabriela no sólo se apodera de su cuerpo y de su propia sexualidad sino que acoge la

⁶³ De un lado la acción de Gabriela subvierte las estructuras tradicionales de poder (Patriarcado/Iglesia) que dictan que el aborto no es una opción pero por otro lado Gabriela agrede la libertad de su hija al obligarla a abortar. Esta agresión tiene un resultado trágico porque Carmita pierde la razón. Ferré muestra cómo impedir la libertad personal, no importa quién lo haga y con qué intención, nunca tiene un efecto positivo sobre la mujer.

menopausia como una etapa de libertad y desafía las creencias que se han construido en torno a la mujer y a su cuerpo. Gabriela es otro personaje femenino que se comporta subversivamente fuera de las normas del patriarcado y que confronta ciertas presuposiciones y creencias limitadoras. Su perturbación del orden permite que ella imponga su verdad y así abrir un espacio para otras verdades y otros valores.

7. Conclusión

En *La casa de la laguna* y *En el tiempo de las mariposas* Rosario Ferré y Julia Álvarez articulan un espacio femenino nuevo en la narrativa hispanocaribeña. Textualizan una serie de preocupaciones ideológicas que giran en torno a la situación de la mujer, y por extensión, de todo ser marginado en el Caribe hispánico. Desconstruyen oposiciones binarias que establecen al hombre como centro y a la mujer como su alteridad y militan contra los discursos dominantes de la sociedad que subyugan a algunos mientras que establecen a otros como la norma. Su escritura se asienta en un espacio liminal que no es exclusivamente ni moderno ni posmoderno. De manera simultánea, su obra afirma utopías modernistas y sintoniza con ciertas manifestaciones de la posmodernidad. Por ejemplo, las obras de Ferré y Álvarez siguen ancladas en la promesa moderna de la perfectibilidad social. Están comprometidas con la denuncia de los mecanismos de la subyugación de la mujer y con la lucha para mejorar las condiciones de vida para la mujer caribeña. Sus personajes femeninos son agentes del cambio social. Confían en el proyecto feminista de transformación social donde reina la igualdad de todos los seres humanos. Al mismo tiempo sus preocupaciones están en consonancia con temáticas posmodernas y su exploración de ellas refleja herramientas también posmodernas. Por ejemplo, su ansiedad por abrirle espacio narrativo al Otro y

por privilegiar las voces generalmente marginadas como las de la mujer, de la niña o del pueblo oprimido, refleja el rechazo posmoderno a la hegemonía propuesta por los discursos de poder, una hegemonía que cancela la diferencia y la pluralidad. Su enfoque en el lenguaje, particularmente en los dichos, los chismes, las supersticiones y en otros recursos excluidos de la literatura ilustrada, transgrede los cánones establecidos. Su promoción de otras versiones de la historia y su resistencia a las verdades universales permite que se disuelva la noción de una verdad oficial única. Las verdades son muchas y se multiplican en las “petites histoires” que ofrecen versiones nuevas de los hechos. Ferré y Álvarez exponen en el lenguaje un sistema metafórico basado en experiencias mayormente masculinas y no femeninas. Demuestran que prácticas culturales tales como las creencias populares, las supersticiones y los dichos encierran estereotipos femeninos que perpetúan falsedades y que contribuyen a la subyugación de la mujer. Demuestran que a veces son las mujeres las que autoreforzan las creencias y contribuyen a su difusión y perpetuación pero que son ellas mismas, desde su marginalidad, las que también pueden romperlas y reescribir un espacio nuevo para las nuevas generaciones. Sus personajes femeninos resisten la hegemonía y desafían las reglas y las instituciones que la perpetúan. Forjan su propio camino determinando su propia relación con estas tradiciones. Desde un espacio fronterizo, a la vez moderno y posmoderno, Ferré y Álvarez bregan con la situación de la hispanocaribeña y le abren un espacio desde el cual expresarse y transgredir los valores falocéntricos establecidos. La coexistencia de características de la modernidad, del feminismo y de la posmodernidad dentro del espacio narrativo de las obras aquí estudiadas ilustra una fase de transición en la narrativa del Caribe hispánico, una narrativa que agrupa tendencias heterogéneas.

III. *Canción de Rachel*: En el umbral entre modernidad y posmodernidad. Espacio de tránsito entre dos epistemes.

1. Introducción

En el abanico de rupturas que serán estudiadas en esta tesis, *Canción de Rachel* (1969) del cubano Miguel Barnet es la que menos innovaciones técnicas presenta.⁶⁴ A pesar de ello, esta obra de Barnet exhibe momentos de ruptura que se alinean con la posmodernidad y con cambios notables en otras narrativas del Caribe hispánico. El propósito de este capítulo es demostrar cómo Barnet despliega estrategias asociadas con la escritura posmoderna en esta obra, aunque el autor no las identifique como tal. Postulamos que Barnet, escritor que ha tenido mucho contacto con pensadores occidentales y con los presupuestos de la posmodernidad, se contagia por el espíritu y la sensibilidad de esta episteme, hecho que se perfila en su obra. A lo largo de su carrera, Barnet ha participado en congresos, eventos literarios y conferencias en universidades europeas, estadounidenses, latinoamericanas y africanas. También ha sido becario de la institución John Simon Guggenheim de Estados Unidos y del Sistema de Becas Académicas de Alemania además de recibir premios internacionales como el Premio García Lorca y la Medalla de la Ciudad de Colonia, Alemania entre otros.

Proponer que la obra de Barnet exhibe rasgos posmodernos podría ser polémico si tomamos en cuenta la afirmación de Catherine Davies en “Surviving the Soup of Signs:

⁶⁴ Poeta, ensayista, etnólogo y guionista, Miguel Barnet nació en 1940 en la Habana. Pasó parte de su niñez en Atlanta, Georgia. Estudió antropología y sociología en la Universidad de la Habana donde llegó a conocer al reconocido etnólogo Fernando Ortiz. Es el escritor cubano vivo más publicado dentro y fuera de Cuba. Su primera gran obra es *Biografía de un cimarrón* (1966) el testimonio de Esteban Montejo un ex-esclavo de ciento cinco años. Después de escribir *Canción de Rachel*, publicó *Gallego* (1983), *La vida real* (1986), *La fuente viva* (1998) y *Autógrafos cubanos* (1999). También escribió los guiones para *Gallego* y *La bella del Alhambra* ambas películas basadas en sus novelas. Es el presidente actual de la Unión de Escritores y Artistas en Cuba.

Postmodernism, Politics, and Culture in Cuba” que la mayoría de las obras posmodernas de Cuba han sido publicadas en la diáspora. Reconocemos que Barnet nunca abandona por completo la fe en los grandes relatos legitimadores, puesto que articula su reexaminación del pasado cubano desde la óptica de la Revolución castrista comunista aunque sea implícitamente. O sea, nunca abandona la fe en la utopía modernista que le puede proporcionar “una identidad definida y seguridad existencial” al ser humano (Habermas 135). También, la nivelación de cultura alta y cultura baja, la postura crítica ante el racismo y la elección de una mujer como personaje principal en *Canción de Rachel* forman parte del proyecto ideológico de la Revolución Cubana que en sus inicios se propuso la eliminación de la discriminación racial y genérica.⁶⁵ Barnet participa en el ideario unitario y moderno de la Revolución que mira hacia el futuro, un futuro mesiánico en el cual se superan las desigualdades y se logra la armonía social. Puesto que enjuicia el pasado pre-revolucionario y enfatiza sus fracasos, conserva la actitud crítica que caracterizó a la escritura moderna. Su proyecto novelístico está cargado de una ideología que propone una revisión de momentos históricos claves del panorama cubano social. Incluida en este escrutinio del ayer está la apelación a una identidad cubana uniforme en su rechazo del pasado pre-revolucionario. Sin embargo, no hay duda que a pesar de legitimar, solapadamente, el discurso del nuevo régimen cubano, *Canción de Rachel* queda a horcajadas entre algunas manifestaciones de la modernidad y de la posmodernidad. Nuestro análisis intenta esclarecer cómo esta novela recurre a ciertas estrategias que merecen el calificativo de posmodernas aunque no deja de estar anclada

⁶⁵ Nos referimos a un discurso pronunciado por Fidel Castro el 1ero de mayo de 1961 en el cual habla de la desigualdad entre clases sociales y la discriminación racial, y a otro pronunciado el 19 de febrero de 1965 en el cual se refiere a la discriminación genérica antes de la Revolución.

en la modernidad. Las que analizamos a fondo reflejan puntos de convergencia con la estética posmoderna. Estas son: la hibridez genérica, la redefinición de la autoridad autorial, la inclusión de un narrador/sujeto periférico que desde su alteridad cuenta su realidad, el uso deliberado y constante de la intertextualidad, la nivelación de cultura alta y cultura baja y la referencia a objetos kitsch y camp. Así postulamos que *Canción de Rachel* se instala en un espacio de transición, un espacio liminal entre dos tendencias en la cultura y la política de finales del siglo veinte, entre el dogmatismo propio del pensamiento moderno y el anhelo de liberación del pensamiento posmoderno.

2. El testimonio: una definición

Canción de Rachel trata sobre la vida de una vedette y prostituta discreta que tuvo una carrera importante en el circo y en el teatro durante la República. Su testimonio es la síntesis de muchas actrices entrevistadas por Barnet y ofrece una hojeada a la época de la posindependencia cubana de España. El texto pertenece al género de novela-testimonio, una modalidad narrativa denominada así por Miguel Barnet al referirse a su obra anterior *Biografía de un cimarrón*.⁶⁶ El texto es testimonio porque el discurso de Rachel está basado en la empiria, en entrevistas e información recogida de manera etnológica. También es novela porque Barnet funde los diferentes testimonios y los confunde en un personaje que inventa: Rachel. La práctica testimonial no es nueva. Existía antes de que Barnet fijara sus características en su ensayo “La novela testimonio. Socio-literatura” publicado por primera vez en 1969 antes de la publicación de *Canción de Rachel*. En el ámbito latinoamericano, antecedentes iniciales de prácticas testimoniales aparecen en obras tan tempranas como los relatos de los primeros conquistadores pero también

⁶⁶ Véase “The Documentary Novel” de Miguel Barnet.

engloban autobiografías, diarios, memorias y otros textos documentales. George Yúdice aclara que *testimonio* es un término que abarca muchos tipos de discurso, “desde la historia oral y popular...hasta textos literarios como las novelas-testimonio de Miguel Barnet y aún obras de compleja composición documental como *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos” (“Testimonio y concientización” 211).

Sin embargo, el testimonio no se practica como género literario sino hasta la década de los sesenta en simultaneidad con diferentes movimientos de liberación.⁶⁷ En 1970, la editorial Casa de las Américas decide agregar un premio literario nuevo bajo la categoría *testimonio*, legitimando así el género y estimulando un estallido en la producción literaria de este tipo. De la narrativa testimonial más importante destacan obras como *Hasta no verte Jesús mío* de la mexicana Elena Poniatowska (1969), *Tejas verdes: Diario de un campo de concentración* del chileno Hernán Valdés (1974), *Si me permiten hablar...Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* de la boliviana Domitila Barrios de Chungara (1978), *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de la guatemalteca Rigoberta Menchú (1982) y *Recuerdo de la muerte* del argentino Miguel Bonasso (1984).⁶⁸ Esta lista parcial apunta hacia la variedad de obras que han sido calificadas como testimonio. Algunas son obras donde el personaje ficcionalizado se basa en personas y hechos históricos tal como sucede en *Hasta no verte*

⁶⁷ Marta Rojas fija el triunfo de la Revolución Cubana como el momento a partir del cual se produce una explosión de la narrativa testimonial. Véase “El testimonio en la Revolución Cubana” en *Testimonio y literatura*.

⁶⁸ Los testimonios de Domitila Barrios de Chungara y de Rigoberta Menchú fueron recogidos por Moema Viezzer y Elizabeth Burgos.

*Jesús mío*⁶⁹, otras obras son interpeladas por editores o gestores como *Me llamo Rigoberta Menchú*⁷⁰ y otras se acercan más a la autobiografía como *Tejas verdes*.⁷¹

El término testimonio tiene sus raíces en el latín *testimonium*. Su objetivo es probar, justificar o comprobar una verdad. Según Margaret Randall, apoyada en el *Diccionario de la Academia Española*, la etimología de la palabra se relaciona con *testigo* y por ende acerca el género testimonio a la literatura jurídica más que a la artística.⁷² De ahí la declaración de Miguel Barnet de querer “enjuiciar” una época, a través de protagonistas extrapolados de la realidad histórica, y no solo de querer documentarla. Según Hugo Achúgar la etimología del término cuenta también la historia del testimonio. Su significado original “viene del griego “mártir”, “aquél que da fe de algo”, y supone el hecho de haber vivido o presenciado un determinado hecho” (“La historia y la voz del otro” 61). Achúgar explica que su significado contemporáneo, el de una persona que da testimonio de su fe y sufre por ello, se atribuye a la influencia cristiana. Este significado también empieza a adquirir el sentido de conducta ejemplar.

⁶⁹ Esta novela es fruto de entrevistas de Elena Poniatowska con Josefina Bórquez. *Hasta no verte Jesús mío* se basa en la vida y los hechos contados por Bórquez pero seleccionados y editados por Poniatowska. Sus declaraciones en la introducción de la novela describen la ficcionalización del testimonio de Bórquez y las muchas libertades que la etnóloga/autora se tomó: “Maté a los personajes que me sobraban, eliminé cuanta sesión espiritualista pude, elaboré donde me pareció necesario, podé, cosí, remendé, inventé” (Poniatowska *Hasta no verte* 10).

⁷⁰ Esta obra resulta de una entrevista hecha por Burgos a la activista Rigoberta Menchú en Francia. Narra la opresión, explotación y violencia que padece con su familia durante los años 80 en Guatemala. Burgos transcribe el testimonio narrado oralmente y le da la forma de monólogo. Explica en su prólogo que aunque no desechó nada y que no tocó el estilo y la construcción de las frases sí organizó la narración de Menchú, corrigió los errores de género y suprimió muchas de las repeticiones.

⁷¹ *Tejas verdes* está escrita en primera persona y tiene la estructura de un diario. Narra las experiencias de su autor en un campo de concentración en Chile durante la dictadura militar de los años 70.

⁷² Véase su artículo “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?”.

“La relación testimonio-mártir destaca el aspecto moral ejemplarizante y muestra que el relato testimonial de dicha vida aspira a cumplir, y de hecho así funciona, una función ejemplarizante en una determinada comunidad” (61).

Varios críticos han debatido la definición genérica del texto testimonial y no siempre han concordado. Lo que sí reconocen es la presencia de un testigo directo y la referencia a una época específica de la historia. Renato Prada Oropeza opta denominar el género “discurso-testimonio” porque “el discurso escrito, histórico o literario, no puede tener en Latinoamérica, desde sus orígenes, otra misión que testimoniar sobre la verdad de los hechos” (“De lo testimonial” 7). John Beverley comenta la naturaleza contradictoria de los términos usados para referirse al texto testimonial y explica que él lo concibe como “una narración—usualmente pero no obligatoriamente del tamaño de una novela o novela corta—contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato” (“Anatomía” 9).⁷³ Hugo Achúgar también reconoce la ausencia de una noción específica y universal entre críticos del testimonio latinoamericano y atribuye la proliferación de términos que lo describen a que esta práctica haya sido asimilada “tanto a la novela como a la autobiografía, a la historia como a la antropología, a la crónica como a la memoria; en fin tanto al discurso no ficcional como al ficcional, al discurso de las ciencias humanas como al imaginativo” (“Historias paralelas” 53). Por su parte, Margaret Randall insiste en que el testimonio es

⁷³ Beverley comenta la proliferación de términos para designar las prácticas testimoniales contemporáneas: “Para comenzar, ¿cuáles de estos textos caben dentro de lo que solemos llamar “literatura”, cuáles no? La respuesta no es simple: Para Siglo XXI los relatos de los combatientes sandinistas son “historia viva”, el del comandante Cabezas “creación literaria”. De ahí quizás la proliferación en la crítica de oximorones para describir el testimonio: novela-testimonio, narración o novela documental, *nonfiction novel*, socioliteratura, “literatura factográfica” (término que recogió Roque Dalton)” (“Anatomía” 9).

un género en sí que se distingue claramente del ensayo, de la autobiografía y de la narrativa histórica aunque se vincula, en ciertos casos, con el periodismo (23). Así que los críticos no sólo no coinciden en la categorización del testimonio dentro de la literatura sino que tampoco concuerdan sobre su propósito.

Las opiniones sobre la finalidad del texto testimonial varían bastante. Por ejemplo, René Jara concibe el testimonio como modalidad vinculada a discursos de resistencia porque lo define como “una forma de la lucha” e insiste en que el testimonio es “inseparable de la guerra” y que involucra al lector convertido en partícipe y juez (1-5). En su definición del testimonio Achúgar coincide con René Jara. Acierta que el testimonio es discurso de los “desposeídos” y “marginados” cuya perspectiva rompe “la univocidad del discurso hegemónico” (“Historias paralelas” 56). Yúdice concuerda con esta definición afirmando que el testimonio promueve la articulación de la experiencia individual pero tal experiencia representa la lucha colectiva contra la dominación y el maltrato perpetrados por la oligarquía, el ejército y el capitalismo transnacional (“Testimonio and Postmodernism” 26). Yúdice pone “énfasis en la concientización” como praxis del testimonio que se convierte en una práctica cultural y que se propone subvertir el “orden de las cosas” que corresponde a la modernidad. Es decir, si el discurso modernista se impone suprimiendo todo rastro “que apunte a las fuentes de enunciación”, el testimonio descarta “el impulso a totalizar” y “se abre hacia la heterogeneidad” (“Testimonio y concientización” 218). Para Gugelberger y Kearney, el testimonio es una respuesta desde la periferia—a pesar de ser a veces mediada por una persona letrada—y es una manera de corregir el canon y sus tergiversaciones de la verdad (Gugelberger 4). Estas definiciones varían pero coinciden en que esta modalidad narrativa sirve de

vehículo de expresión para personas marginadas que ahora tienen acceso a la palabra escrita ya sea a través de un intermediario o directamente.

Por su parte, Miguel Barnet, uno de los primeros escritores en fijar el género y definirlo, plantea que el testimonio no constituye un género en sí mismo. Es una variante del relato a través del cual se puede “desentrañar” la realidad y recuperar voces y momentos silenciados por la historia oficial (“La novela testimonio” 288). También para Barnet valen los términos relato etnográfico, novela realidad, y el preferido por él, novela-testimonio. Según él, el testimonio, o novela-testimonio que para él es sinónima, tiene que ser “un documento a la manera de un fresco, reproduciendo o recreando...los hechos, o los momentos históricos [que] marcaran cambios radicales en la cultura nacional” y que sea articulado por boca de partícipes en tales hechos o momentos (“La novela testimonio” 288). La meta del testimonio es contribuir “al conocimiento de la realidad” y dotar al lector de una conciencia de su tradición liberándolo de sus prejuicios e ideologías. La postura de Barnet ante la novela-testimonio, es decir, su énfasis en la hibridez de esta modalidad narrativa y su inclusión de las voces y las perspectivas más marginadas de la sociedad, refuerza los vínculos que los críticos desarrollan entre la novela-testimonio y la posmodernidad.

Hasta aquí esperamos haber demostrado que el testimonio en sus diferentes manifestaciones es una modalidad narrativa que alcanza gran prestigio en la literatura de América Latina en los últimos cuarenta años del siglo XX. La proliferación de la crítica sobre el testimonio también documenta su importancia en el continente.⁷⁴ Esta expresión

⁷⁴ Elzbieta Skłodowska, autora de varios artículos sobre el testimonio latinoamericano, explica: “The fact that we, the interpretive community of academic critics, have agreed to “recognize” testimonio and give it

literaria, estudiada en nuestra tesis a través de *Canción de Rachel* de Miguel Barnet, se vincula con otros textos que retan los límites tradicionales de la novela en América Latina. En adelante se verá que esta novela-testimonio exhibe ciertas rupturas que coinciden con las prácticas posmodernas en el arte literario.

3. *Canción de Rachel* novela y testimonio: un género híbrido

Canción de Rachel es una novela testimonial que se enfoca, como la mayoría de las obras posmodernas, en una historia local, una vida específica, en este caso la de una mujer durante *la belle époque* de Cuba. En otras palabras, es un *petit récit* de acuerdo con la definición de Lyotard, quien ubica la aniquilación de los grandes relatos universalizantes a partir de la segunda mitad del siglo veinte. El emisor/testigo del testimonio—en este caso Rachel—no puede capturar *toda* la realidad ni aspira a hacerlo “pero puede fijar y escudriñar sus huellas, trazar su imagen...re-presentar aquello que por su lejanía—geográfica, histórica, corporal—amenaza con volverse inaccesible” (Jara 2). Es decir, el testigo enuncia su verdad, una verdad personal aunque quiera representar a una comunidad y a un grupo específicos.⁷⁵ Además de enunciar una realidad local y personal, la voz testimonial en *Canción de Rachel* es la de una corista y prostituta, es decir, la de una minoría marginada en la sociedad cubana. Su condición de mujer y su profesión artística, por la cual y para la cual se prostituye, la marginan doblemente. Así que esta obra articula la vida de una mujer cuya voz y perspectiva quedan excluidas del discurso oficial.

institutional legitimation is, arguably, one of the most important events of the past two decades in Spanish American literary history” (“Spanish American” 138).

⁷⁵ Este hecho se comprueba a través de los títulos de muchos testimonios donde figura el nombre del testigo como parte del título.

John Beverley, crítico prolífico sobre el testimonio, también sostiene la existencia de un vínculo entre el testimonio y la posmodernidad. El hecho que el género testimonial le permite un espacio enunciativo al subalterno, según Beverley, apunta hacia su posmodernidad porque esta episteme, en su manifestación en la metrópoli, también se ha propuesto incluir sectores de la población antes excluidos de y por las formas culturales altas. La literatura es máximo ejemplo de las formas culturales discriminadoras a las cuales se refiere el crítico: “Where literature in Latin America has been (mainly) a vehicle for engendering an adult, white, male, patriarchal, “lettered” subject, testimonio allows black, and proletarian “oral” identities. In this sense it is coincident with postmodernism rather than its other” (“Second Thoughts on Testimonio” 133-134).

Puesto que el testimonio es un relato de una persona que representa a una comunidad y que da fe de una experiencia común, valiéndose de un lenguaje realista, muchos han vinculado el testimonio con la modernidad. Sin embargo, por su apertura hacia la perspectiva subalterna y su subversión de los métodos tradicionales de representación, Beverley lo asocia con la posmodernidad. George Yúdice también vincula ciertas prácticas del testimonio con la posmodernidad entre las que se destaca su rechazo de los metarrelatos y su realce de los marginados. Este rechazo, apunta Yúdice, implica un sujeto diferente, uno que no se concibe en términos universales sino a partir de su búsqueda de la libertad y la supervivencia dentro de circunstancias locales y específicas (“Testimonio and Postmodernism” 17). El “sujeto diferente” al cual se refiere, es, en esta novela testimonial de Barnet, una mujer de origen humilde, ineducada, rumbera, artista de poco talento, pendenciera, soltera y prostituta. No es la voz masculina, blanca, ilustrada que emana de los discursos literarios centralizados sino la de un sujeto

subalterno. Con la mediación de Barnet, Rachel aspira a hablar por sí misma y de sí misma. Describe sus propias circunstancias y luchas personales dentro del contexto histórico-social de Cuba. Rachel relata las difíciles situaciones que ha intentado vencer y superar con su cuerpo desde la tierna edad de nueve años cuando empieza a bailar para subsistir económicamente. Además, expresa ideas y opiniones desde la perspectiva de la visión popular aunque a veces son contradictorias, racistas o esencialistas. John Beverley asegura que el testimonio es una modalidad democratizante porque “any life so narrated can have a kind of representativity.” Es decir, permite “the entry into literature of persons who would normally—in those societies (most) where literature is a form of class privilege—be excluded from direct literary expression” (“Second Thoughts” 75-76). El testimonio les confiere la palabra a personajes cuyas voces han sido silenciadas por la versión dominante como la de Rachel y les permite expresar su realidad desde una perspectiva no oficial.

Sin embargo *Canción de Rachel* no es testimonio puro. Es novela testimonial. Es género plural que se posiciona entre novela y testimonio, entre historia y ficción, entre narrativa oral y narrativa escrita. Es una pluralidad que también apunta hacia los vínculos de este texto con la posmodernidad. John Beverley comenta la heterogeneidad del género al escribir:

...el testimonio es y no es una forma “auténtica” de cultura subalterna; es y no es “narrativa oral”; es y no es “documental”; es y no es literatura; concuerda y no concuerda con el humanismo ético que manejamos como nuestra ideología práctica académica; afirma y a la vez desconstruye la categoría del sujeto...El testimonio está situado en la intersección de las

formas culturales del humanismo burgués, como la literatura y el libro...y esas prácticas culturales subalternas que a menudo constituyen su “contenido” narrativo-descriptivo. (“Introducción” 10)

Su comentario resalta la naturaleza fronteriza del testimonio que oscila entre diferentes géneros y confirma nuestra tesis que *Canción de Rachel* está en un espacio de tránsito entre modernidad y posmodernidad. Barnet descarta la noción de un testimonio puro e impoluto cuando avisa al lector en el prólogo que está ante un texto donde el testimonio es mediado y editado. Explica que las declaraciones de Rachel en realidad son las de varias vedettes sintetizadas por él en un personaje.⁷⁶ Aunque la obra se basa en hechos vividos por estas mujeres, la intervención y manipulación del autor queda clara. *Canción de Rachel* no representa la fiel transcripción de las declaraciones de las artistas sino un tipo de filtración, “decantación” y moldeamiento por parte del autor.⁷⁷ Para Barnet “reproducir” y “recrear” son actividades casi sinónimas en el testimonio.⁷⁸ El reproducir trozos de la realidad empírica implica su reconstrucción o recreación estética. Sobre la coexistencia de lo concreto y de la imaginación en la empresa testimonial dice el autor cubano:

A mí la palabra “novela” me pareció bastante controvertible y peligrosa.

De todas maneras, como es una narración, se acercaba más a la novela que

⁷⁶ Barnet explica que Rachel “es un poco la síntesis de todas las coristas que conoció el ya desaparecido Teatro Alhambra, verdadero filtro del quehacer social y político del país” y fruto de “las conversaciones en los cafés, en las calles” (*Canción de Rachel* 11).

⁷⁷ “El gestor de la novela-testimonio recoge los relatos de viva voz de sus informantes y luego los transmite en forma *decantada*, no sin antes hacerlos *filtrar* por el laboratorio que es el propio informante, que desbasta, pule y recrea sus propios discursos” (“Testimonio y comunicación: una vía hacia la identidad” 308, la cursiva es nuestra).

⁷⁸ Véase su artículo “La novela testimonio. Socio-Literatura”.

a otra cosa, en cuanto a que se novela una vida. Pero se novela una vida real, una vida en base a algo palpable y tangible; y además una realidad histórica; por eso es un testimonio novelado. Y se me ocurre que la palabra “novela” es la más cercana porque no se me ocurre otra... Creo que *Biografía de un cimarrón*, como también *Canción de Rachel*, es un testimonio en base a la realidad; aunque novelado, porque está estructurado. Yo no creo en la obra sin ficción; hay un momento en que tú empiezas a ensamblar un trabajo; así guardes fidelidad a su contenido, el ensamblaje ya es tuyo y, por lo tanto, tú estás estableciendo un criterio de selección y de arquitectura y de organización. Y ahí está funcionando tu imaginación. (“Entrevista” 220)

Barnet reconoce que el testimonio es un género híbrido, un documento testimonial sometido al juicio del autor-editor que organiza el contenido en un proceso que lo acerca a la ficción.

El epígrafe de Baudelaire que atrapa al lector en las primeras páginas del texto—“A los ojos del recuerdo, qué pequeño es el mundo”—también contribuye a la hibridez de la obra. La inserción de esta cita alude a la memoria poco fidedigna, por lo que pone en tela de juicio la veracidad de las declaraciones testimoniales que fundan la obra. Al mismo tiempo, material adosado a la narración ofrece información histórica, periodística y visual que refuerza lo testimoniado por Rachel o las varias Racheles y por ende su científicidad y su fiabilidad. Artículos que aparecen en diversos periódicos, un afiche reproducido que anuncia la llegada del circo en el cual trabaja Rachel y la letra de coplas y canciones de la época además de poemas y citas de escritores famosos son algunos

ejemplos del material documental que acompaña el testimonio y que legitima su sinceridad. De nuevo, se refuerza la posición intergenérica de la obra: las vacilaciones constantes entre verdad e invención, entre testimonio declarado por una protagonista y ficción creada por un escritor/gestor. Esta hibridez es característica de la novela posmoderna, ya que ésta mezcla y confunde fronteras genéricas que tradicionalmente habían separado los documentos históricos de los ficticios. De la misma manera que lo hace la novela posmoderna, *Canción de Rachel* tensiona los conceptos de verdad y mentira, realidad y ficción, estableciendo la duda y la incertidumbre como métodos.

Miguel Barnet es etnólogo y se aproxima al texto de manera científica. Pero como lo hemos dicho antes combina en su obra herramientas propias del discurso sociológico con técnicas comúnmente asociadas con el discurso literario:

Ya con el personaje a mano, habría que dar un segundo paso. Y esto es la indagación histórica, la documentación, la lectura, el conocimiento de la época y de los momentos históricos, los hechos sociales en que éste se vio comprometido. Un serio conocimiento de la época, conocimiento científico, es fundamental (“La novela testimonio” 298).

Porque, a mi entender, la imaginación literaria debe ir del brazo de la imaginación sociológica. Y el autor de la novela-testimonio no debe limitarse (292).

Las dos citas afirman su intencionalidad de recurrir a ambas disciplinas, la científica y la literaria, buscando los detalles en los datos testimoniales e históricos pero procesándolos de manera artística. O sea, revelan el diálogo intertextual y la hibridez como estrategias imprescindibles del testimonio y de la escritura posmoderna.

3.1 Oralidad y escritura

Según lo explicita Barnet en las primeras páginas de la obra, gran parte de *La canción de Rachel* se basa en entrevistas y conversaciones con las cinco artistas que él fusiona en el personaje de Rachel y con los otros personajes que constituyen el coro de voces de la novela.⁷⁹ Sin embargo, el producto final es un texto escrito, uno que no reproduce fielmente la expresión verbal de los testigos sino que la somete a un proceso de selección y organización, lo que Barnet denomina “decantación”. En una entrevista que le realiza Yanko González, Barnet afirma: “Yo no, yo no voy a grabar literalmente, yo no voy a hacer esa operación....Es un proceso de decantación de las estructuras y los contenidos semánticos. El fracaso de la antropología es que pretende registrar las historias de vida a través de la correa de transmisión de la oralidad, el de reproducir textualmente el o los discursos individuales o colectivos del objeto de estudio. Si tú reproduces directamente su discurso al texto va a carecer de sentido” (97). Sklodowska señala la calidad oral de la narrativa de Barnet al emplear el vocablo “oyentelector” para referirse al lector de su testimonio. *Canción de Rachel* está repleta de refranes, de cubanismos y de expresiones típicas del habla cotidiana y del dialecto cubano que no aparecen en la literatura culta tradicional. Refranes y expresiones como “yo tenía mi gallinita echada” (31), “no se puede estar en misa y en procesión” (35), “es más vieja que andar a pie” (46), “Oigan eso. Qué se habrá creído esa mujer. Si la dejan, si la dejan...” (17) y “Que no y que no la vieja, y él que sí y yo que sí”, aluden a la oralidad que forma

⁷⁹ Barnet declara: “Yo no soy un novelista en la medida en que lo es, por ejemplo, Julien Green o Alejo Carpentier. Es decir, yo no creo ficciones puras. Necesito básicamente el estímulo de un personaje, de una historia, de una situación que me dé a mí elementos para crear; soy más bien un razonador, digamos, de la voz de otros. Y, sobre todo, de esa gente llamada sin historia” (citado en Gutiérrez 53).

la base para esta obra. Los giros propios del habla popular cubana como, por ejemplo, “bitonga,” “ñoñerías,” “majá,” “tongas,” “zambeque,” y “pipisigallo” también refuerzan la oralidad del texto. La reproducción de la lengua hablada con sus particularidades, en forma escrita, además de apuntar a sus fuentes orales y a su “veracidad”, también afirma el carácter de esta novela testimonial como género híbrido que se nutre tanto de lo oral como de lo escrito.

Jorge Marcone explica que “lo oral” es un “acto de habla” en el cual participan otras variables como el contexto y las características extralingüísticas de la comunicación como “los códigos gestuales, la expresión de estados afectivos particulares a través de la entonación, las relaciones sociales entre los interlocutores”, entre otros (49). Barnet intenta reproducir estas variables del “acto de habla” mediante la escritura. Por ejemplo, el contexto queda fijado desde el principio al anunciar que su libro “refleja la atmósfera de frustración de la vida republicana,” una época de la cual “Rachel fue testigo sui generis” (*Canción* 11). También es reflejado por constantes alusiones a referentes histórico-político-sociales como la aparición del Cometa Halley, la muerte del chulo más famoso de la Isla Alberto Yarini, la elección de José Miguel Gómez a la presidencia, la guerra de las razas y la visita del tenor Enrico Caruso a la isla, para mencionar algunos.⁸⁰ En cuanto a otros códigos no verbales que acompañan el habla, lo que Marcone define como aquello que “en la inscripción oral parece exterior a la enunciación” (49), tanto Rachel como los testigos que informan sobre su vida parecen señalar, a veces, ciertos

⁸⁰Yarini (1882-1910) era un chulo y político muy conocido y muy querido en La Habana. Murió en un altercado con un chulo francés con el cual tenía rivalidad. Miles de espectadores salieron a las calles de La Habana para presenciar la procesión de su ataúd hacia el cementerio. Véase el artículo de Mayra Beers “Murder in San Isidro: Crime and Culture during the Second Cuban Republic” para un estudio más profundo sobre el personaje de Yarini y su percepción en la sociedad cubana.

referentes físicos probablemente con el dedo, la mano o la cabeza. Son “actos” que generalmente acompañan el habla pero que quedan suprimidos en la escritura: “Tú has sacado de él *esa* cabecita dura” (14), “No tengo fuerzas; ni levantarme de *este* sillón puedo ya” (48), “*Ésa* fue la puerta por donde ella entró” (86), “Todos *estos* papeles son viejos” (89), “Ofelia, tráeme *esa* silla y enciende la lamparita del comedor” (90, énfasis nuestro en todas las citas). Estas referencias a los códigos gestuales de la oralidad, sutiles en su mayoría, refuerzan en el texto su calidad oral. Sin embargo, la intervención del autor y su manipulación, expuestas como herramientas desde los inicios de la obra, recuerdan que no es un texto oral. Al recrear los discursos de los personajes, Barnet activa técnicas de la oralidad. Crea la sensación de una escritura que recupera la voz de la otredad desde una perspectiva oral. Sin embargo, lo hablado por los personajes queda filtrado por una escritura formal que recuerda que esta obra sigue anclada en la modernidad a pesar de su exploración de inéditas estrategias literarias nuevas.

4. Rupturas e innovaciones en *Canción de Rachel*

4.1 Hacia una redefinición del papel autorial

La intromisión del autor mencionada antes también propone una definición nueva para la función tradicional del autor. La desacralización de la idea del autor, llevada al extremo por la escritura posmoderna, también se perfila en la escritura testimonial de *Canción de Rachel*. A partir de los años sesenta, críticos como Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida declaran la crisis de la noción de autoría. Redefinen el concepto de autor que desde el siglo XV se había ido gestando. Gracias a una serie de acontecimientos, como la invención de la imprenta y el establecimiento de un mercado editorial, el concepto de autor logra una definición altamente individual, una definición

consolidada por el proyecto de la modernidad. Irati Antonio explica: “Así el autor vino a representar la realización del proyecto de la modernidad producto de la identificación del sujeto con su obra, con su unidad estilística, su coherencia conceptual y su originalidad” (“Autoría” 92). El concepto de autor como creador único de su artefacto, propietario de la palabra y pequeño dios que manipula su universo es retado y redefinido por los críticos que más influyen en la sensibilidad posmoderna. Barnet participa parcialmente en este ambiente de renovación, puesto que intenta desvincular la noción de autoría de sus definiciones tradicionales de autonomía, originalidad, individualidad y autoridad total, aunque no lo logra del todo.

El yo autoritario y omnisciente del autor tradicional se diluye en el discurso testimonial como género. El autor o gestor les entrega a los sujetos subalternos su “privilegio como enunciante” en lugar de hablar por ellos (Yúdice “Testimonio” 212). Como lo explica Barnet es “devolverles la voz a los desposeídos” (“Testimonio y comunicación” 314). El autor les cede su lugar de creador de un mundo autónomo que representa *su* visión a sus narradores/testigos cuyo punto de vista no es siempre compartido por él.⁸¹ Para Beverley se trata de “un reto y una alternativa a la vez hacia la figura del escritor como héroe cultural” arraigado en la ideología modernista (“Introducción” 12). En el prólogo de *Canción de Rachel*, Barnet alude al acto de escribir como algo dinámico, algo que comparte con sus informantes: “*Canción de Rachel* habla de ella, de su vida, tal y como ella me la contó y tal como yo luego se la conté a ella”

⁸¹ Barnet reconoce que no concuerda siempre con la visión de mundo de sus testigos pero que esto no impide su trabajo como etnólogo y escritor: “Buscamos un propósito mayor que el de documentar una época, queremos enjuiciarla y para eso tenemos que tomar posición junto con nuestro informante. Eso no equivale a estar de acuerdo con él, a pensar como él, sino simplemente asumir lo que él dice, como él ve las cosas” (“La novela testimonio” 299).

(*Canción 11*). Andrew Bush constata que el espacio que les otorga Barnet a sus testigos les permite “to turn their [author] into literature, or at least to enter into a dialectic of narrative authority that questions the author’s traditional place” (164). El enunciado de Bush se confirma a través de la participación de Rachel en la construcción del texto, una actividad en la cual se nublan las fronteras entre el autor y el personaje/narrador. Su colaboración y manipulación textual revela una nueva dialéctica: la disolución de los roles específicos asignados al autor y al personaje, una herramienta que se asocia con la escritura posmoderna siempre sospechosa de las definiciones fijas y de los límites. Las declaraciones de Rachel de vez en cuando ponen en tela de juicio la sinceridad de su testimonio como cuando anuncia que “Fingir es muy sencillo” (*Canción 56*). Cuando declara que si escribiera su autobiografía, sorprendería a sus amigos porque “iba a describir la otra cara. No la que me conocieron, sino la que tapé” insinúa un silenciamiento de cierta información y, por ende, una manipulación y un control del texto (123-24). José Ismael Gutiérrez, especialista en la novela-testimonio de Barnet, reconoce que los personajes barnetianos, por estar extraídos de la vida real, poseen una autonomía y un dinamismo que los personajes literarios no poseen “por lo que no es necesario entonces que se les insuffle vida, ya que la poseen de antemano...discurren...por sí solos, dueños absolutos de una oscilante fuerza motriz...” (56).

Barnet no construye a Rachel como testigo pasiva. Le otorga la capacidad de controlar, revelar o silenciar lo que ella cree pertinente, un hecho que las afirmaciones de Berger Gluck y Patai refuerzan. En su obra sobre la oralidad femenina registrada, estas dos autoras reconocen que a pesar de la presencia del entrevistador que tiene su propia meta “it is, of course, the case that narrators frequently shape their narratives according to

their own sense of direction, often in the face of considerable interference from single-minded interviewers” (Berger Gluck 2). Barnett le cede a Rachel cierto control de su voz, de su cuerpo y su deseo. Desde el espacio que le otorga Barnett, ella asume las riendas de su propia vida. La maneja y la controla a su antojo. Aunque el cuerpo femenino en general y el prostituido, pobre y marginal en particular, tiene una historia de silenciamiento y de manipulación por los discursos falocéntricos, el cederle la palabra a Rachel le ofrece la oportunidad para reapropiarse de su propio cuerpo y de hacer de él lo que ella quiere, de presentarlo tal y cómo ella desea. En su análisis sobre el confinamiento espacial del cuerpo femenino, Iris Young explica que el patriarcado ha inhibido, restringido, manipulado y objetivizado el cuerpo femenino (269). En otras palabras, ha reducido la gama de su movimiento físico y ha fomentado su timidez y su hesitación, lo que ha afectado su participación y su dinamismo social. Las limitaciones no han sido sólo físicas sino que han afectado todas las esferas de la vida de la mujer. Rachel se aprovecha de la libertad de expresión y de movimiento textual ofrecida. No vacila sino que se apodera del espacio textual que se le otorga y lo aprovecha para expresarse y para afirmar una identidad desde el margen. Su decisión de expresar que ella es mucho más de lo que ha revelado, que ella misma decidirá cual información revelar y cuándo confesarla es un acto de rebeldía contra las limitaciones machistas impuestas sobre su cuerpo y sobre ella como mujer. Desde las periferias Rachel desafía los discursos centralistas y la moral establecida que predicán la noción de una esencia femenina, de una identidad femenina fija. En su rebeldía notamos vestigios del feminismo que comparte ciertos puntos de contacto con la posmodernidad, principalmente el rechazo de los esencialismos y de la noción de verdad única y universal.

A pesar de darles la palabra a sus testigos, o como el escritor cubano lo concibe, de suprimir su ego de escritor y otorgarle a sus personajes un dinamismo, Barnet no renuncia por completo a su derecho de intervenir en su obra (“La novela testimonio” 288). Es decir, no adopta la fragmentación característica de la posmodernidad sino que insiste en mantener la relativa coherencia que la intromisión del autor otorga al texto. Al contrario, sus intervenciones se vuelven más obvias. La narrativa deviene más transparente aludiendo a sus procesos de configuración como lo indica el prólogo de *Canción de Rachel*, donde el escritor define los procedimientos y las fuentes de su investigación. Además, se hace palpable en el texto la presencia del etnólogo cubano o “interlocutor fantasma” como lo llama Bensa Vera. Un indicio de su presencia se cuela a través de ciertas respuestas que dan Rachel y las otras voces de la narrativa. Por ejemplo, un informante reacciona a las declaraciones de Rachel contradiciendo sus afirmaciones, y su reacción permite ver, como refracción en un espejo, la presencia del etnólogo que la entrevista: “Oigan eso....Ella no nació en ninguna cuna de oro, ni ése es el camino. Bien pobre que se crió, con muchos retorcijones de la madre y mucha hambre....No me gusta hablar de ella, no” (*Canción* 17). La reacción de este informante presupone un diálogo pre-textual en el que éste le revela al emisor lo que otros opinan de Rachel. La interacción de las múltiples voces con puntos de vista y registros lingüísticos diferentes apunta hacia una polifonía propia del dialogismo bajtiniano. El dialogismo, la presencia de diferentes conciencias que no se dejan silenciar por otras conciencias o puntos de vista, es una herramienta característica de la posmodernidad. Mijail Bajtin la concibe como la presencia de una pluralidad de conciencias de derechos iguales, cada una con su propio mundo (Problems 6). Brian McHale comenta la multiplicidad de voces y discursos

en la novela posmoderna y explica que “Postmodernist fiction, by heightening the polyphonic structure and sharpening the dialogue in various ways, foregrounds the ontological dimension of the confrontation among discourses, thus achieving a polyphony of *worlds*” (McHale 166). La polifonía de mundos que describe McHale en la novela posmoderna permite que cada personaje sea independiente de su autor y que posea su propio mundo, uno que coexiste y se combina con los demás mundos, sin que coincidan totalmente entre sí. La voz autorial tradicional que les impone su visión de mundo a sus personajes es reemplazada en *Canción de Rachel* por un coro de voces sueltas e independientes que se expresan en torno a Rachel o a lo que pasa en aquel momento de la historia cubana. Ninguna sofoca las otras conciencias ni se impone como la única fuente de la verdad.

Estas estrategias activadas por Barnet dejan entrever su presencia como autor en el texto de manera no tradicional. Cuando las diferentes voces participan en el enjuiciamiento de las declaraciones de Rachel, Barnet en su papel de mediador invita al lector o lectora a participar en la obra, a tomar una postura crítica frente a las declaraciones de Rachel y de los otros informantes de la obra. De esta manera, al diálogo intratextual se le añade el extratextual. Por ejemplo, el “ustedes” de la declaración de Rachel “Voy a leer unos diálogos de la primera escena. Ya verán *ustedes* qué obra....a lo mejor me falla la memoria o me salto un bocadillo, cualquier desliz yo pido que *ustedes* me lo perdonen”, señala la presencia de varios oyentes que representan intratextualmente a los lectores empíricos (90, énfasis nuestro). Vera postula que el interlocutor/escritor:

asume el rol anónimo y receptivo de los posibles lectores quienes, a su vez, por medio de la experiencia de la lectura, al poder compartir o

rechazar histórica, cultural o ideológicamente los testimonios allí vertidos, se transforman en participantes activos y entran, a través de esta experiencia, en un diálogo ‘extratextual’ que podría dar paso, bajo una concepción borgeana, a otro subtexto potencialmente generador de otro posible texto, y así, indefinidamente. (Vera 72)

La voz autorial de Barnet se deja entrever de diferentes maneras. Su presencia multifacética una vez más reafirma la hibridez de esta novela. Lo que Gugelberg y Kearney llaman “an erosion of the notion of the author” al referirse al testimonio, en la obra de Barnet se convierte en una redefinición de la noción de autor (10).

4.2 La reconfiguración del narrador tradicional

Además de redefinir el papel autorial tradicional, Barnet reta otro aspecto convencional de la escritura literaria: el papel del sujeto enunciativo o sea del narrador.⁸² Al respecto, Yúdice afirma que la importancia del testimonio como género radica en “el cambio de sujeto de enunciación” con respecto a la literatura tradicional (“testimonio y concientización” 209). Rachel, el testigo/personaje principal de la obra, asume el papel del narrador, un ente antes considerado fiable y auténtico por la narrativa tradicional. El narrador fidedigno, un recurso típico de la novela tradicional, especialmente la del siglo XIX, es creíble y cuenta con cierta autoridad, puesto que su voz fija la visión moral de la historia y establece valoraciones que el lector tiene que tomar en cuenta para entender la trama. Rachel, sin embargo, no es digna de confianza; es una voz cuya autoridad es inestable y relativa. Por ejemplo, su voz y su perspectiva no dominan el texto; comparte

⁸² Daroqui se refiere a la “desnaturalización del sujeto” como otro rasgo de la literatura caribeña contemporánea que ella vincula con el posmodernismo (*Dislocaciones* 25).

la enunciación con otras voces secundarias. También es una narradora contradictoria: en algunas instancias es ella quien se contradice y en otras son las otras voces que refutan sus declaraciones. Además, la pluralidad de voces que se añaden a la de la narradora/testigo atomiza las nociones tradicionales de un narrador singular, fidedigno y objetivo. Con la multiplicidad vocal se diluyen en el texto las certezas propias de una visión unívoca, íntegra y fiable.

El punto de vista subjetivo, intimista, personal caracteriza el comportamiento verbal de Rachel, personaje egocentrista cuya meta es transmitir *su* historia personal y comunicar *su* punto de vista y *su* experiencia de manera halagadora. Se apropia de la palabra para promoverse como lo indican estas declaraciones suyas: “Una mujer de mi calibre era apetecida como oro” (*Canción* 27); “Nos escucharon siempre, sobre todo a mí que, sin estudiar en la Universidad, conocía la psicología de mi público mejor que un catedrático” (112); “Yo me conservo intacta. Tengo los muslos duros todavía, los pechos igual...Podría dejarme el pelo natural y luciría bien” (117); “Siento orgullo de mí misma. He sabido conservarme, sin caer en la exageración” (118). Para lograr lucir bien silencia acontecimientos y aspectos de su vida que a veces otros testigos o sus propias inconsistencias revelan. Por ejemplo, Rachel cuenta que mientras trabajaba en el circo, fue acusada por los demás empleados de haber quemado la carpa pero ella nunca revela abiertamente si lo hizo o no.⁸³ Recurre a un refrán popular para proclamar su inocencia: “Pero yo digo que al que no lo cogen con las manos en la masa es inocente” (61). Sin embargo, lo que se perfila a través de este refrán no es su incuestionable inocencia sino

⁸³ “...porque ellos en masa, me acusaron” (*Canción* 61); “Las putas dijeron que yo había preparado una estopa amarrada a un palo y que se la había dado a un negrito, que ellas me habían visto, que el negrito además de la estopa había recibido dinero y que yo era una traidora y una bandolera” (62).

evasividad y ambigüedad. Cuando la encarcelan por el incidente, coquetea con el guardia, quien le aconseja “que si yo había quemado la carpa, no lo confesara jamás” (61). Esto por un lado pone en tela de juicio su pretensión de inocencia y por otro lado acentúa su poca fidedignidad. Así que Rachel, personaje principal, se destaca como personaje autocentrado, inestable y cuya palabra es precaria y dudosa. Su apropiación de la palabra de tal manera revela una usurpación del terreno del narrador tradicional que quiere acercarse a la verdad totalizadora. Rachel impone su verdad ocultando información, mintiendo y exagerando. La subjetividad y la ambigüedad de sus enunciados recuerdan una vez más que estamos ante un texto que incursiona en la posmodernidad y que apunta hacia la relatividad de toda versión de la historia. La naturaleza altamente subjetiva de la versión de la historia que articula la protagonista, refuerza la crisis que enfrenta la verdad oficial desde la perspectiva de la posmodernidad. Para Raymond Williams no cabe duda que esta crisis característica de la posmodernidad occidental también se ha percibido en las manifestaciones culturales de Latinoamérica. Asegura que:

Despite the doubts of Joaquín Brunner, Adolfo Sánchez Vázquez, and others, Latin American society and culture have experienced the same crisis of truth that Lyotard, Baudrillard, and Jameson describe as existing in the North Atlantic nations...The discourse and concepts of First World postmodernism are now circulating in Latin America. (14)

En la novela posmoderna la totalidad, la pura Verdad con “V” mayúscula es inaccesible; no se puede fijar. Y esta crisis se perfila sin duda en la obra de Barnet.

La marginalidad de Rachel también reta la noción tradicional de narrador. El narrador masculino, blanco, católico y culto es reemplazado por una variedad de voces

marginales, principalmente la de una mujer que reta muchas de estas cualidades. Por ejemplo, el nombre bíblico de la protagonista, Rachel y no Raquel, sugiere un trasfondo judío (Bush 162).⁸⁴ Además, Rachel no les reza a los santos tradicionales ni practica la religión católica como la élite cubana de su época.⁸⁵ Practica un eclecticismo religioso: combina manifestaciones de la santería con el nacionalismo y le reza una y otra vez a Santa Bárbara, una santa cristiana adoptada por los practicantes de la santería como representación de Changó, el dios del trueno. También le ora a Mariana Grajales, la madre de varios héroes mambíes de las guerras de independencia, como si fuera un dios capaz de ampararla y cambiarle el destino. La astrología también reemplaza la religión tradicional en Rachel y los astros se convierten en un orientador espiritual y una práctica en su vida: “El mundo está regido por los astros. La armonía de la tierra se debe a ellos... Yo estoy orgullosa de mi signo zodiacal. Ha sido una guía para mi vida” (126).

También, racialmente Rachel es blanca. Es hija de una madre húngara y un padre alemán, dos nacionalidades que no tuvieron una presencia importante en Cuba, lo que la convierte en una curiosidad racial en la Isla (Bush 162).⁸⁶ Además, Rachel es hija de madre soltera que se prostituyó para sobrevivir, otra razón que contribuye a su marginalidad social. En su artículo sobre el tratamiento de la mujer en la Habana del siglo

⁸⁴ Uno de los vecinos de Rachel también alude a su posible herencia hebraica al describir su nariz como “de cotorrita judía” (*Canción* 77).

⁸⁵ El eclecticismo religioso de Rachel también se perfila cuando declara: “Yo no soy muy beata, pero tengo mis creencias: soy supersticiosa” (*Canción* 98). Una santa, una protagonista de la historia cubana y de la astrología quedan equiparadas en la espiritualidad de Rachel: “Por mi signo y por mis dos santas Mariana y Barbarita, estoy protegida hasta el día de mi muerte” (127). Señalamos que todos los elementos que ella venera son personajes o mitologías marginales subestimadas por la cultura culta.

⁸⁶ Según Maria Cristina Vera de Flachs en su artículo “Emigraciones transoceánicas. Los alemanes en América. 1850-1914. El caso argentino” los alemanes prefirieron América del Norte y muy pocos emigraron al Caribe.

XIX, Luis Martínez-Fernández comenta la alienación que sufrían las mujeres foráneas por no integrarse a la sociedad cubana con sus normas restrictivas respecto a la mujer:

Female visitors and long-term residents from the United States, Great Britain, and other northern European countries faced an even harsher reception upon arrival in Havana, by virtue of their sex, and they endured many particularly alienating experiences from which their male counterparts were spared... Foreign women, whose social roles were being reshaped in their own countries, found the restrictions useless: for the most part, they enjoyed neither “protection” nor male gallantry. While native Habaneras found the system alienating and limiting, the society had a place for them; foreign women did not fit in and therefore did not exist.

(41)

Por eso la madre de Rachel, soltera, de origen húngaro y posiblemente judía se dedicó a la prostitución para subsistir en una sociedad donde la mujer tenía pocas opciones.⁸⁷

Varios testigos en la novela comentan sobre su ocupación, entre ellos uno que afirma que ella fue “la que introdujo la “mamancia” en San Isidro” (*Canción 76*).⁸⁸ Todo lo comentado hasta aquí contribuye a aclarar la alteridad de Rachel como hablante, como

⁸⁷ Rachel alude a la condición de su madre de mujer foránea al decir que: “éramos solas y ella era extranjera con todo y su cubanía...” (18).

⁸⁸ El barrio San Isidro en La Habana era una zona de tolerancia donde se practicaba la prostitución abiertamente. Véase los artículos “Murder in San Isidro: Crime and Culture during the Second Cuban Republic” de Mayra Beers y “Cultura y prostitución: una solución posible” de Teresa Díaz Canals y Graciela González Olmedo.

narradora y como mujer.⁸⁹ Su género, descendencia, clase social, nivel económico y prácticas religiosas la condenan a la subalternidad.

Así que el sujeto enunciador nuevo es otra estrategia que el testimonio de Barnet emplea para desafiar la escritura literaria tradicional, una institución de privilegio reservada para cierta clase, cierta raza y cierto género.⁹⁰ En *Canción de Rachel*, las voces enunciativas que apropian la palabra expresan subjetividades inestables y contradictorias articuladas desde las márgenes sociales.

5. *Canción de Rachel*: palimpsesto de la memoria cubana

Canción de Rachel encierra huellas de otros textos, lo que la retórica literaria denomina palimpsestos. El vocablo ‘palimpsesto’ se origina en la práctica de borrar un texto del pergamino de piel donde quedaba grabado para revelar otros textos subyacentes. Con el tiempo, las huellas del texto original, el palimpsesto, se hacían visibles. Gerard Genette parte de este concepto para elaborar la intertextualidad en sus diferentes manifestaciones en su libro seminal *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. *Canción de Rachel* es una obra que remite a otros textos culturales, políticos, literarios e históricos, un espacio donde se evidencian los rastros de otros textos. En las declaraciones de Rachel y de las demás voces se perfilan referencias a textos de toda índole que en sí son documentos de las prácticas culturales cubanas de la época republicana. Las alusiones a estos “textos” activan la memoria colectiva, una de las metas fundamentales del escritor de testimonios según Barnet: “El superobjetivo del artista

⁸⁹ Recordemos que Barnet la posiciona como representante de su época.

⁹⁰ Al respecto Beverley afirma: “What has to be understood instead is how testimonio radically puts into question the existing institution of literature as a form of class, race, and gender privilege at the same time that it constitutes itself as something like a new literary genre” (*Against* 82).

gestor de la novela-testimonio, es más funcional, más práctico. Debe servir como eslabón de una larga cadena en la tradición de su país. Debe contribuir a articular la memoria colectiva...” (“La novela testimonio” 294). McHale, Hutcheon, Daroqui y Sklodowska son sólo algunos de los estudiosos de la posmodernidad que aseguran que el arte contemporáneo posmoderno acude al pasado para construir respuestas y explicaciones del presente. Sin embargo la novela caribeña contemporánea no busca ajustarse a la historia establecida; más bien acude a momentos que la memoria colectiva conserva de este pasado ((*Dis*)locaciones 65). En *Canción de Rachel*, Barnet busca dialogar con el pasado cubano y reescribirlo desde un contexto nuevo a través de la memoria. Participa en el ímpetu posmoderno que busca revisar y retar la historia oficial de los hechos, aunque lo hace desde la perspectiva ideológica de la Revolución Cubana.

Al mismo tiempo, sin embargo, Barnet se esfuerza a lo largo de *Canción de Rachel* por manifestar la inestabilidad de la memoria a la cual se alude. Tanto la cita de Baudelaire al principio de la obra como declaraciones tales como “¡la memoria, una traidora!” esparcidas por el texto, exponen la precariedad e inestabilidad de la memoria. Barnet mismo alude a su volubilidad cuando menciona que sus mejores informantes son los ancianos, por ser un depósito de información sobre el pasado pero que “son una fuente de fantasía tremenda” (“La novela testimonio” 298). La actitud dicotómica de Barnet ante la memoria concuerda con lo que Hutcheon ha teorizado sobre la obra posmoderna y su regreso al pasado como temática y como herramienta: que se afana en demostrar que la memoria histórica es limitada (*A poetics* 16, 35), inestable (55) y condicionada (97, 105). El problema de la memoria dudosa y traicionera se vincula con la anulación del valor de la Verdad fija en el pensamiento posmoderno.

El concepto de memoria colectiva fue acuñado por el francés Maurice Halbwachs, quien destacó el carácter social de la memoria, una memoria que vincula al individuo con la comunidad. También es una memoria reconstruida de acuerdo con las preocupaciones y los problemas del presente. Por su parte, José Colmeiro define la memoria colectiva como “un conjunto de experiencias, tradiciones, prácticas, rituales y mitos sociales compartidos por un grupo” (17-18). Es una definición que cuaja con la de José Vidal-Beneyto, para quien la memoria colectiva consiste en “the representations shared by most of those individuals or groups who create that story” (17). Barnet extrae el pasado cubano y componentes de la memoria cultural, histórica y política pero los enjuicia a través de sujetos marginados, no letrados en su mayoría, cuya memoria de la época es concreta, particular y personal.

Alude a momentos, personajes y lugares que han dejado huellas permanentes en la memoria colectiva cubana. En su invocación hay cierta nostalgia, una nostalgia que unifica, que sirve para crear una identidad cubana anclada en un pasado común. Indudablemente recurrir al pasado crea un sentido de conexión entre los que reconocen y recuerdan los momentos y los personajes aludidos. La nostalgia como añoranza por un pasado común, un tiempo aparentemente más feliz y próspero, se perfila en particular a través del personaje de Rachel, quien recuerda momentos y personajes de su ayer, una época que para ella representa su juventud, su belleza, su fama y su éxito y como consecuencia simboliza una Cuba mejor. Rachel recuerda experiencias compartidas por sus compatriotas y las presenta como ejemplos de la cubanidad. Sin embargo, Barnet no regresa al pasado con la misma nostalgia de Rachel o de otras voces de su época que anhelan los tiempos prerevolucionarios y que se resisten a los cambios de la Revolución.

Al contrario, lo evoca en gran parte como ejemplo de un tiempo corrupto en la historia de la isla al cual no se debe mirar con nostalgia alabadora ni se debe idealizar. Linda Hutcheon asegura que el retorno de muchas obras posmodernas al pasado no es un acto nostálgico sino un acto de desafío, de cuestionamiento y de problematización de este pasado (*A poetics* x-xi).

En cierto sentido la obra de Barnet ejemplifica la afirmación de Hutcheon. Como intelectual y creyente en la Revolución cubana, Barnet participa en el proyecto político revolucionario que quiere redefinir la memoria colectiva.⁹¹ O sea, excava momentos del pasado cubano y los manipula a su antojo para crear una visión específica del pasado que todos los ciudadanos comparten y que cuaja con el discurso oficial. Su regreso al pasado con toda la nostalgia que implica es una respuesta tajante a la idealización de la época prerevolucionaria por muchos críticos de La Revolución. Durante los años sesenta cuando la novela de Barnet fue concebida y escrita, la Revolución se arraigaba en la isla a través de políticas nuevas, reformas sociales y propaganda. Los cambios efectuados por el gobierno no beneficiaban a las élites. Muchos abandonaron el país, por ejemplo durante la operación Pedro Pan (1960-1962) o en el éxodo por el puerto de Camarioca (1965). También intelectuales que habían respaldado la revolución en sus inicios empezaron a reevaluar su apoyo por el nuevo régimen, especialmente debido a la censura que les efectuó a los escritores y artistas de la isla. A pesar de que los años sesenta fueron de gran esperanza y fe en un futuro prometedor para Cuba, a partir de la segunda mitad de la década aumenta la crítica de La Revolución Cubana y del nuevo régimen. Por eso,

⁹¹ Vidal-Beneyto señala que la memoria colectiva no surge espontáneamente sino de una serie de elecciones deliberadamente elaboradas por las élites y que corresponden a los intereses de la clase dirigente (17).

reconocemos que el regreso al pasado que emprende Barnet en *Canción de Rachel* tiene fines ideológicos que responden al ambiente político de subversión en la isla. *Canción de Rachel* se alía con la ideología de la Revolución mientras se realiza como discurso que se antepone a los discursos de la diáspora cubana. Es decir, recurre al pasado para tacharlo de corrupto e insuficiente, desconstruyendo así la mítica imagen de una Cuba prerrevolucionaria próspera y democrática.⁹² Así que en *Canción de Rachel* coinciden la invocación de la nostalgia (Rachel) y el rechazo del pasado (Barnet). La añoranza de Rachel por el ayer es un esfuerzo por recuperar lo perdido, un anhelo de revivir un pasado irrecuperable, mientras que este regreso para Barnet es un acto de distanciamiento y denuncia. Es una dicotomía que explicaremos con ejemplos más adelante.

A pesar de la presencia de cierta nostalgia cohesiva la visión de pasado de Barnet es innovadora y coincide con prácticas posmodernas que activan otros artistas contemporáneos.⁹³ A las ya mencionadas y expuestas en este capítulo añadimos otras como la tendencia a nivelar la cultura alta y la cultura popular y el uso del collage, de lo kitsch y de lo camp. La constante alusión en el texto a la inestabilidad de la memoria, demostrada en los párrafos anteriores, junto con la referencia constante a elementos del pasado cubano tienen un efecto doble. Desestabilizan el concepto mismo de memoria

⁹² José Antonio Giménez Micó, en su estudio sobre *Biografía de un cimarrón* de Barnet, asegura que “según la historiografía castrista emergente, la Historia nacional no es otra cosa que una sucesión de situaciones inaceptables contra las que “el pueblo” (sujeto por excelencia del discurso calibanesco) se ha rebelado con éxito” (135). A pesar del vínculo entre *Biografía de un cimarrón* y los discursos del gobierno castrista, Giménez Micó insiste que no se debe descartar la obra.

⁹³ Daroqui explica que muchos de los escritores contemporáneos en el Caribe “tienen una carga de referencia histórica”. Refiriéndose a obras puertorriqueñas en particular—una declaración que se puede aplicar a otros escritores del Caribe hispano—explica: “lo que le interesa a este tipo de relatos es desempolvar ciertos acontecimientos que pertenecen o que pudieran pertenecer a la memoria colectiva” ((Dis)locaciones 59).

como algo inerte y alteran la experiencia de recordar en grupo. Permiten, al mismo tiempo, desempolvar componentes de la memoria colectiva cubana e imbuirlos de significados nuevos.⁹⁴ También, evaluar el pasado desde la perspectiva de una vedette a cuya voz se unen múltiples otras con diferentes perspectivas corresponde a la visión del pasado que se representa en muchos textos posmodernos: es una evaluación del pretérito desde una posición extra oficial, no elitista.

5.1 Manifestaciones de la memoria colectiva cubana

Como hemos ido demostrando, coexisten en *Canción de Rachel* herramientas puramente modernas y otras comúnmente asociadas con la posmodernidad. La reconstrucción memorística de Rachel es un ejemplo que encierra tal dicotomía. Puesto que la escritura posmoderna permite que existan simultáneamente ideologías y elementos opuestos o de diferente índole, tiende a favorecer el collage como herramienta. Este ensamblaje en un mismo espacio y sin orden definido de elementos de diferentes procedencias afirma la fragmentación, la hibridez y la simultaneidad típicas de la posmodernidad. A pesar de que el collage es una estrategia que nació en el seno de la vanguardia moderna, la escritura posmoderna lo incorpora deliberada e insistentemente, hecho que David Harvey reconoce en su libro *The Condition of Postmodernity*: “Collage, though pioneered by the modernists, is a technique that postmodernism has very much made its own” (338). La desestabilización espacial y temporal y la ruptura de los métodos de representación precedentes del collage moderno atraen a los escritores posmodernos, quienes buscan

⁹⁴ Linda Hutcheon explica que “what postmodernism does is to contest the very possibility of or ever being able to know the “ultimate objects” of the past....The past as referent is not bracketed or effaced, as Jameson would like to believe: it is incorporated and modified, given new and different life and meaning” (*A poetics* 24).

articular su visión diversa y plural de la realidad. Rachel recurre a un collage de recuerdos del pasado de la isla que se nutre de diferentes aspectos de la cultura cubana. Momentos, personas y lugares que pertenecen al pretérito cubano se esparcen, sin hilo cronológico o aparente coherencia, por el texto. Sin embargo, los momentos que recupera y que forman parte de la memoria colectiva contribuyen a la formación de una identidad esencialmente cubana, lo que constituye una herramienta de la escritura moderna. Por ejemplo, la narración/testimonio de Rachel incluye eventos tales como la aparición del cometa Halley de 1910, la llegada del tranvía eléctrico a la Habana en 1901, la guerra racial de 1912, la danza de los millones que empezó a raíz de la primera guerra mundial, el asesinato de Evarista Estenoz en 1912, la proyección del No-Do en el cine a partir de 1943 y el machadato que se extendió de 1925 a 1933.⁹⁵ Son momentos independientes e inconexos esparcidos de manera aleatoria pero también son momentos y eventos que de aquella época conserva la memoria colectiva y que contribuyen a la formación de la idiosincrasia del pueblo. A pesar de pregonar cierto consenso identitario, estos eventos que están grabados en la historiografía oficial aquí son enjuiciados desde el margen. El testimonio de Rachel y de las otras voces presenta la otra cara de la moneda, es decir, la perspectiva popular que no llega a insertarse en la historia oficial. Por ejemplo, el

⁹⁵ La danza de los millones: Al terminarse la Primera Guerra Mundial, y a raíz de su escasez, los precios del azúcar aumentaron precipitadamente. La demanda creciente por el azúcar cubano produjo una bonanza económica en la isla que muchos denominaron “la danza de los millones”.

Evarista Estenoz fue fundador del Partido de los Independientes de Color junto con Pedro Ivonet.

No-Do es una serie noticiera titulada *Noticiarios y Documentales* producida en España entre 1943 y 1981 que en sus primeros años se proyectaba en los cines antes de las películas. Fue creada por el gobierno de Francisco Franco y se usaba frecuentemente como herramienta de propaganda. Véase *Memoria y olvido de la Guerra Civil española* de Paloma Aguilar Fernández para una explicación más amplia de la función de los No-Dos.

testimonio de la protagonista-testigo sobre la llegada del cometa Halley se contrapone a las crónicas de carácter científico-histórico o filosófico que aparecen en los medios. Mientras que un artículo periodístico reproducido en la novela medita sobre el significado filosófico y metafísico del arribo del cometa, Rachel comenta las supersticiones que se asocian con su llegada.⁹⁶ Se concentra en el efecto del cometa en muchas mujeres embarazadas que “vieron pasar el cometa y dieron a luz unos niños únicos, con manchas rojas, algunos con colita y todo, en las nalgas y en la espalda. Dicen que era el mismo cometa que se había quedado reflejado” (42-43). Así, Rachel comenta momentos que quedan en el repertorio memorístico cubano pero desde una perspectiva generalmente no tomada en cuenta por la cultura culta. En un giro posmoderno, a Barnet le interesa recuperar las voces de las “petites histories,” las que no están en los libros y en la tradición de la ciudad y de la cultura letrada pero sin apartarse por completo de la modernidad.

Otro ejemplo de la dicotomía modernidad/posmodernidad se perfila a través de la referencia al tranvía eléctrico.⁹⁷ Por un lado, su advenimiento a La Habana señala oficialmente la llegada del progreso a Cuba. Sin embargo es un hecho visto inicialmente

⁹⁶ El escritor de un artículo sobre el cometa Halley para *La Discusión* reproducido en *Canción de Rachel* medita sobre el significado de este evento: “Mirando al cielo nos coge la muerte, nos envuelve en el torbellino enorme de la vida universal, y átomo y polvillo, nos incorporamos al movimiento general, sin llegar nunca a saber ni lo que somos ni de dónde venimos, ni a dónde vamos, ni para qué vivimos y para qué morimos...” (42-43).

⁹⁷ Rafael Pérez González cita a Roig de Leuhsenring con respecto a la reacción popular al tranvía: “al comprar, en 1901, un sindicato americano, los tranvías y ferrocarriles suburbanos, recibiendo al efecto del Gobierno una licencia para reconstruir y electrificar las líneas existentes y construir nuevas, el tranvía fue acogido por el pueblo con cierta hostilidad, que pronto se convirtió en burla y choteo criollo, hasta su aceptación definitiva.” Pérez González también explica que por motivo de los accidentes frecuentes el pueblo apodó los carros del tranvía “funerarias eléctricas.”

por el pueblo con sospecha y cautela. Los cubanos no sólo temen esta novedad sino que desconfían de ella por ser parte de los adelantos que anuncia el gobierno. Rachel describe el “miedito en montarse” en el tranvía y el asombro ante esta máquina “movid[a] por la electricidad” (*Canción* 17). Por otro lado, este evento que “fue uno de los grandes sucesos” en la historia de La Habana y que es síntoma de una época de avances que convertían esta capital “en una ciudad de adelantos que causaban verdadera admiración” es el marco y escenario para la vida mezquina de la niña Rachel (17). Su llegada que según el discurso oficial pregonaba el progreso no significa ninguna mejora en la vida de los pobres como Rachel y su madre. Inmediatamente después de aludir al tranvía eléctrico Rachel habla de su niñez en San Isidro, un barrio pobre, el más asociado con la prostitución en La Habana y cerca del cual pasa el tranvía.⁹⁸ En este barrio vive y crece Rachel y se inicia en la vida artística dejando de niña la escuela para trabajar “porque el hambre se aproximaba y mamá era precavida” (18). Así, las circunstancias de vida de Rachel, que también reflejan la experiencia de muchos cubanos pobres y marginados, entran en un contraste agudo con las pretensiones de modernidad y progreso del gobierno cubano, pretensiones simbolizadas por el tranvía eléctrico. Otra vez, en el regreso al pasado cubano y en la recriminación de sus fracasos subyace una fe moderna en el progreso que el presente revolucionario ofrece.

5.1.1 El intertexto musical

La memoria musical se relaciona estrechamente con la memoria colectiva. En la obra intervienen textos melódicos y personajes relacionados con la música del pasado

⁹⁸ Mayra Beers explica que San Isidro no sólo era “the most well-known prostitution barrio in the capital” sino que “San Isidro gave its name to the entire prostitute community” (105-106).

cubano. No es coincidencia que la musicalidad se anuncie desde el título con la referencia a la *canCIÓN* de Rachel y no a su *autobiografía* como en el caso de Esteban Montejo, protagonista de la primera novela testimonio escrita por Barnet. Sin lugar a dudas, la música popular es una expresión cultural que refuerza identidades colectivas o nacionales y de esta manera forma parte del proyecto consolidador de la modernidad. Pero también en la relación intertextual que esta obra mantiene con la música se notan los inicios de un diálogo creciente en la literatura caribeña que alcanza su auge en el siglo XX en obras como *Sólo cenizas hallarás (bolero)* del dominicano Pedro Vergés, *Tres Tristes Tigres* del cubano Guillermo Cabrera Infante, *La guaracha del Macho Camacho* y *La importancia de llamarse Daniel Santos* del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, *Bolero* del cubano Lisandro Otero y *La última noche que pasé contigo* de la cubano-puertorriqueña Mayra Montero. En Rachel, el diálogo paródico con la música del pasado forma parte de un deseo de romper con las prácticas y las ideologías estéticas y políticas anteriores que descartaban las manifestaciones de la cultura popular y que diluían o cancelaban la alteridad. En su artículo “Que viva la música popular,” Luis Rafael Sánchez establece la complicidad entre escritores contemporáneos y la música popular. Explica que la letra de las canciones remite “hacia unos mundos imaginarios que el lector conoce, adivina o intuye” (24). Así, el escritor le tiende un puente al destinatario, interpelando “la complicidad de la memoria.” Aunque Barnet comparte con los escritores antes mencionados la inclusión del intertexto musical popular en su obra, difiere en su intencionalidad. Para Vergés, Cabrera Infante, Sánchez, Otero y Montero, la música ha servido como una óptica desde la cual examinar problemas políticos y sociales contemporáneos, tales como el colonialismo y el discrimen racial, genérico y de clase. La

música popular parodiada en sus obras sirve para criticar y desestabilizar los discursos oficiales que predicán una cultura central y una hegemonía cultural.⁹⁹ Sin embargo, y a pesar de que *Canción de Rachel* también propone una crítica similar, el intertexto musical sirve fines ideológicos diferentes. En otras palabras, recuerda el pasado republicano con el fin de criticarlo y de revelar sus defectos con la intención de enaltecer el régimen político actual, algo que ilustraremos con ejemplos en los próximos párrafos. Si por un lado, *Canción de Rachel* coincide con los postulados de la posmodernidad con su rechazo de la totalidad y su recelo frente a los metadiscursos que oprimen y excluyen las voces marginadas, al fin y al cabo siempre refuerza la retórica oficial del gobierno castrista y reafirma sus pautas.

Las referencias musicales en *Canción de Rachel* resaltan el *weltanschauung* de la vedette y de una sociedad cubana de principios del siglo veinte, dividida por las tensiones políticas y raciales.¹⁰⁰ Algunas de las canciones populares que Rachel rememora remiten a una época durante la cual la xenofobia y el racismo alcanzaron sus mayores niveles, culminando en una campaña de exterminación de los negros. Son canciones que recuerdan que el pasado cubano estaba repleto de discrimen, algo que la Revolución castrista se proponía eliminar. Su referencia a la canción “Alto Songo que quema La Maya” no es casual, ya que refuerza ideas y actitudes racistas expresadas por la testigo-

⁹⁹ Iris Zavala asegura que la música popular descentraliza el lenguaje oficial y revela los espacios políticos, culturales y lingüísticos que coexisten dentro de una nación (189).

¹⁰⁰ En su libro sobre las luchas de los negros para conseguir la igualdad en Cuba, Aline Helg explica que la muerte de Ivonet, líder de las insurrecciones denominadas “la guerra de razas” reveló que “una década después de la independencia la sociedad cubana estaba aún profundamente dividida por diferencias raciales y atemorizada por la posibilidad de una revolución negra” (2).

protagonista y que circulaban en Cuba a principios de siglo.¹⁰¹ Conseguida la independencia por la cual lucharon junto con compatriotas blancos, los cubanos “de color,” como se les llamaba en aquella época, se frustraron al no ver cambios drásticos hacia la igualdad.¹⁰² La segregación racial que regía en las relaciones sociales, políticas y económicas motivó a muchos negros a apoyar y unirse al Partido Independiente de Color. Cuando el partido fue prohibido bajo el gobierno de José Miguel Gómez, Pedro Ivonet y Evaristo Estenoz, dos de sus líderes, iniciaron una protesta armada. La respuesta del gobierno de Miguel Gómez no se hizo esperar. Armó una campaña de desprestigio en los periódicos que sembraba el miedo. Inventó o exageró las atrocidades cometidas por los insurgentes. Creó una operación militar y grupos de voluntarios civiles organizados para proteger sus barrios contra los insurrectos. La sublevación fue sofocada y miles de negros fueron masacrados por el ejército y por civiles. Rachel rememora este período de la historia cubana nostálgicamente y lo hace a través de canciones que surgieron a raíz de este conflicto sangriento. La canción antes mencionada conmemora la masacre de miles de negros en Cuba, particularmente en La Maya, Guantánamo. Ned Sublette explica la importancia de la música para la identidad nacional cubana: “Music was so essential to

¹⁰¹ Según Sublette en *Cuba and its Music: From the First Drums to the Mambo* la canción se origina en la toma de una ciudad, La Maya, por los insurgentes del Partido Independiente de Color. A raíz de la lucha por el control de la ciudad, se quemaron varios edificios. “A song spread across the Island: ‘Alto Songo se quema La Maya’ (Alto Songo, La Maya is burning). Along with the song spread fear. Blacks found themselves suspect everywhere in Cuba. They were chased out of the parks and public spaces. Bands of whites attacked blacks on the streets of Havana” (Sublette 318). Las letras de la canción son las siguientes: “Alto Songo se quema La Maya/Alto Songo/Que venga la bomba/Alto Songo/La bomba del cerro/Alto Songo/En Guantánamo nací/Alto Songo/En Santiago fui lechero/Alto Songo/En Placeta carbonero/Alto Songo/En Cienfuego boticario/Alto Songo/En Cárdenas funerario/Alto Songo/En mi Cuba caminante/Alto Songo/Y ahora en la Habana estoy/Alto Songo/Yo me guío de cantante/Alto Songo se quema La Maya.”

¹⁰² “Blacks were frozen out of the professions and out of the two political parties, Liberal and Conservative. Especially in Oriente, where the black leadership of the dissolved Liberation Army found itself excluded from government jobs, the frustration was intense” (Sublette 317).

the Cuban character that you can't disentangle it from the history of the nation. The history of Cuban music is one of cultural collisions, of voluntary and forced migrations, of religions and revolutions" (viii). La afirmación de Sublette explica las referencias musicales en el texto de Barnet, puesto que forman parte de la idiosincracia del ser cubano y por ende de su visión del pasado. Refiriéndose a la canción antes mencionada, Rachel misma afirma el vínculo entre la identidad cubana y la música: "Ese es mi pueblo; después de la guerra, la musiquita", una afirmación que repite más de una vez (*Canción* 66). Así que a través del intertexto musical que pertenece al pasado cubano, Barnet confronta el discurso oficial racista asimilado pasivamente por Rachel con el discurso marginado de la comunidad afrocubana que la letra de la canción representa. La referencia a "Alto Songo que quema La Maya" propone una nueva manera de leer la cultura cubana, es decir como texto polifónico en el cual coexisten los discursos oficiales con los marginados. Concluimos que el impulso de la novela hacia franquear el abismo entre centro y periferia y entre cultura alta y cultura baja ocurre dentro del mismo espacio donde se afirma la validez de una memoria colectiva que unifica y define la identidad cubana y que tal simultaneidad demuestra una vez más la coexistencia de características modernas y posmodernas en *Canción de Rachel*.

Otro intertexto musical en la novela que encierra esta dicotomía es una referencia a "La chambelona," una canción que todavía se puede escuchar en Cuba y que, según Ciro Bianchi Ross, es "quizá, la pieza popular más repetida de todos los tiempos" (10). El estribillo de la canción siempre es el mismo "aé, aé, aé la chambelona" pero la letra cambia de acuerdo al personaje o la situación que se critica. Esta canción se popularizó en la primera década del siglo veinte cuando los liberales le alteraban la letra

incorporando insultos dirigidos al entonces presidente Mario García Menocal. El gobierno de este presidente se había caracterizado por la corrupción y el fraude, aspectos criticados en “La chambelona.” La referencia a esta canción que pertenece a la memoria colectiva cubana no es casual, ya que alude a la corrupción y las manipulaciones políticas durante la época republicana. Según Iris Zavala, la música es un tropo ideal para expresar ideología y emociones (“When the popular” 187). Las canciones que rememora Rachel evocan el pensar y el sentir de los cubanos ante sus circunstancias y sus líderes. Son canciones que no forman parte de la definición oficial y elitista de la cubanidad. Es decir, no forman parte del registro oficial del pasado cultural cubano que busca una definición única y homogénea a la cubanidad. Puesto que son manifestaciones de una cultura popular que emana desde las masas consideradas incultas o culturalmente inferiores, su presencia en *Canción de Rachel* es subversiva. Representan un acto de resistencia a la literatura moderna, culta y elitista que absorbe la diversidad y la neutraliza y un acto de desafío a los discursos oficiales que los excluyen. Es un impulso que será recogido por muchas obras caribeñas de finales del siglo XX, muchas de ellas de carácter posmoderno.

Rachel también rememora personajes del ámbito musical, algunos de fama local y otros de renombre internacional. Por ejemplo, recuerda la llegada del tenor italiano Enrico Caruso a la isla, pero no lo hace para alabar su destreza musical sino para referirse al caos político en Cuba en el momento de su visita. Rachel narra cómo durante su función en el Teatro Nacional estalla una bomba y el cantante sale a la calle asustado y en pleno disfraz. Rachel lamenta la humillación que sufre Caruso especialmente porque no tenía nada que ver con política, explicando que “en esos años Menocal era el gendarme

aquí” (110).¹⁰³ A través del personaje de Rachel, Barnet conecta la violencia y el caos con la corrupción y el terrorismo políticos reinantes de aquella época. Así que la memoria musical es, muy a menudo en el texto, canal de la memoria política. Lo son también los recuerdos que tiene Rachel del teatro, un punto que expondremos más adelante.

Uno de los eventos socio-políticos que sobresale para Rachel y que ella describe con detalle es el funeral del chulo más famoso de la isla, Alberto Yarini. Para ella, su entierro fue mucho más importante que el sepelio de dos de las figuras más importantes de la música cubana, cantantes famosos en el ámbito artístico nacional e internacional: Rita Montaner y Beny Moré. Al morir estas dos estrellas, Montaner “la única” y Moré “el bárbaro del ritmo,” se celebraron dos de los entierros más concurridos en la historia de Cuba. Sin embargo, para Rachel, la muerte de Yarini les dolió mucho más a ella y al pueblo cubano en general porque a pesar de ser chulo, Yarini era generoso, y a pesar de ser de clase alta, trataba tanto con los pobres como con la aristocracia y por eso era muy querido.¹⁰⁴ Las referencias a la música, siempre presentes en el testimonio de Rachel, son evaluadas de una manera nueva por ella, es decir, desde una perspectiva popular inculta que desacraliza y que destrona a los personajes culturales del ayer cubano. La referencia

¹⁰³ Cuando explota la bomba en el Teatro Nacional, Caruso disfrazado de Radamés de la ópera *Aida*, sale a la calle maquillado y en falda. La policía lo arresta por indecencia pública y el embajador italiano tiene que intervenir para liberarlo (Paravisini). También véase de Sublette *Cuba and its Music* para más trasfondo sobre el incidente (349).

¹⁰⁴ Mayra Beers explica que Yarini “gained legendary status among the prostitutes and other residents of San Isidro, who viewed him as their protector... He was highly respected among the inhabitants of San Isidro because of his aristocratic and political connections, which he used regularly to help his friends and acquaintances, and for that matter, anyone who asked for his help” (108). También cita una fuente de la época que afirma que “whores, guayabitos, ñañigos, and people of all social classes attended the viewing and burial of Yarini” (110). Había tantas personas que la procesión hacia el cementerio “was more than three city blocks long” (111). Por su parte, Ned Sublette afirma que un mínimo de diez mil personas asistieron al funeral (303).

a Yarini sirve para aludir además a la corrupción preponderante durante aquella época. Cuando otra voz testimonial afirma que hasta el presidente de Cuba, José Miguel Gómez, estuvo en el entierro, alude de paso a la correlación que existía entre la política, la criminalidad y la deshonestidad en la isla. Rachel misma se refiere a la corrupción endémica en Cuba cuando defiende a Yarini exclamando: “Que él tenía sus manejos oscuros. *¿Y quién no?* Que él era cómplice en la trata de blancas, bueno *¿y aquí quién no ha hecho de las suyas?*” (*Canción 45*, énfasis nuestro). Para Barnet, Rachel tanto como Cuba están atrapadas en un mundo de decadencia y decrepitud y ambas han sido prostituidas y manipuladas por la delincuencia. Resucitar y desempolvar este momento de la historia cubana por un lado evoca la nostalgia de Rachel y su añoranza de momentos, lugares, personas y otros aspectos del pasado, y por otro lado bloquea la nostalgia idealizadora, la que Mariano Ibérico describe como “un anhelo de retorno que quisiera transponer la enigmática distancia que separa el ayer del hoy y reintegrar el alma en la situación que el tiempo ha abolido” (164). En otras palabras, Barnet aprovecha la rememoración nostálgica que Rachel rinde del pasado justamente para criticar este mismo pasado a la luz de la contemporaneidad cubana revolucionaria.

Además de las referencias a personajes de la música cubana, también se inserta la letra de canciones de la época como la popular “La negra Tomasa.”¹⁰⁵ Rachel y su amigo Adolfo se compran un fonógrafo y escuchan y bailan al ritmo de esta canción cuya letra Rachel repite:

¹⁰⁵ Existe otra referencia a una canción, cuyo título no pudimos encontrar y cuya letra repite parcialmente una voz anónima: “Eso le decía yo a ella el otro día: ‘Muchacha, que tú y yo estamos como dice la canción: *en una misma celda, prisioneros*’” (*Canción 15*, la cursiva es nuestra). Otro intertexto es la música del compositor y escritor cubano Sánchez de Fuentes autor de varios libros sobre la música folclórica de Cuba y de una de las composiciones más conocidas de la isla: “Habanera tú.”

Yo soy la negra Tomasa
 la flor de Jesús María
 No quiero parejería
 ni que me vengan con guasa
 ningún guapo se propasa
 porque yo también soy guapa
 Soy breva de buena capa
 y al que me quiera probar
 le digo con picardía
 ni te mojas ni te empapas. (*Canción 74*)

La canción que ella canta, compuesta por un compositor cubano blanco, refleja la situación de los afrocubanos durante la República y reitera los esencialismos que se asocian con su identidad.¹⁰⁶ Es decir, alude a los estereotipos que la sociedad cubana relaciona con los cubanos “de color”, particularmente con las mujeres. Iris Zavala asegura que la música popular pone en evidencia “the political, cultural, and linguistic spaces that coexist withing the national sphere”, además de representar un diagnóstico de la sociedad (“When the popular” 189,192). “La negra Tomasa” declara que no le interesan las insinuaciones sexuales de los hombres. Sin embargo sus palabras son muy sugestivas sexualmente como lo indican las letras de la canción “le digo con picardía/ni te mojas ni te empapas.” Esta dicotomía refleja la percepción común de la mujer negra como ser peligroso para el hombre blanco y a la vez como ser deseable y disponible para

¹⁰⁶ La canción fue compuesta por Guillermo Rodríguez Fiffé en 1937.

su deleite sexual (*Canción 52*). La mujer afrocubana es caricaturizada y su presunta esencia es producto de la performance de cubanos blancos (Morris 33).

Rachel pretende representar una imagen íntegra de Cuba, sobre todo una que incluya a los grupos marginados. Cuando asegura que "...bailaba español como la mejor petenera, rumba como la negra más genuina y danzón y polka" ella insinúa que con su cuerpo encarna la nación cubana con toda su diversidad (54). Ella asegura su maestría en representar en el escenario a las afrocubanas, a quienes "quisieron imitar pero fracasaron todas" (75). Sin embargo, cuando entra en los solares para aprender "la manera de hablar de las negras, de moverse, de bailar" lo hace con engaños, como trabajadora social o inspectora de escuela, es decir, desde un lugar de superioridad social (75). A pesar de querer encarnar a las negras, las mulatas y otros personajes marginados, no deja de ser cierto que revela una actitud racista como cuando comenta la falta de asistencia de afrocubanos al circo donde ella trabajaba y razona que: "Está bien que sea así" (60). Cuando ella canta "La negra Tomasa" usurpa la voz de la mujer afrocubana, la retrata y la representa como los discursos oficiales elitistas la definen. Andrea Easley Morris explica que a pesar del deseo de Raquel de vestirse de negritud sus actos representan un distanciamiento puesto que ella es blanca y que ella nunca se identifica con los afrocubanos a pesar de ser marginada también (34). Entonces, esta canción popular, puesta en boca de una mujer blanca, es otro intertexto que confirma que el pasado prerevolucionario es racista y divisivo y que no se le debe mirar con nostalgia adulatora. Funciona a través de este intertexto musical la reivindicación de la raza negra y mulata que la Revolución Cubana se propone como meta además de la denuncia de la complicidad de quienes toleraron el discrimen racial. Al mismo tiempo la inserción de

la letra de “La negra Tomasa” demuestra cómo *Canción de Rachel* exhibe indicios de la posmodernidad cuando se apropia y transforma el código popular y nivela la cultura del centro con la de la periferia. La operación posmoderna de igualación pretende socavar los discursos elitistas que determinan cuales manifestaciones culturales se valoran y cuáles no, y cuales grupos se insertan en el identitario nacional y cuáles se marginalizan.

5.1.2 El intertexto teatral

Además de la música popular y sus representantes, otros intertextos en la novela son también el teatro y su música. Barnet utiliza el teatro para rememorar la Belle Époque cubana y retar los recuerdos colectivos que tienen los cubanos en la Cuba posrevolucionaria. El reciclaje nostálgico de los monumentos y personajes de este período es vehículo para la reflexión social. Por ejemplo, las referencias al Tívoli, al circo y al famoso teatro Alhambra, entre otros, no son casuales, ya que según Pierre Nora, la memoria reside en objetos, gestos, imágenes y *espacios* que él denomina “lugares de la memoria” (9, énfasis nuestro). El teatro Alhambra, donde Rachel desempeña su carrera como actriz, es uno de estos espacios donde reside la memoria colectiva. El Alhambra abrió sus puertas sólo para hombres en 1890 y se reconoció por sus obras de carácter local inspiradas por el bufo español que había llegado a la isla a finales del siglo XIX. Los espectáculos de variedades que se presentaban en el Alhambra combinaban humor político y caricatura social y racial con desnudo femenino.¹⁰⁷ A pesar de ser considerado un teatro popular de menos estima que otros de su época como el teatro Nacional, el

¹⁰⁷ Ned Sublette comenta el tipo de obras que presentaba el Alhambra: “The shows they put on—two or three a day Monday through Saturday and two matinees on Sunday—were variety shows, less than ninety minutes long, with brief zarzuelas typically consisting of six to ten songs, short bits by monologists and dialoguists, dance numbers, motionless tableaux with female nudes, and comic routines involving typical Cuban characters (often in blackface)” (310).

Payret o el Martí, el Alhambra “fue un exponente del arte dramático cubano” en el cual “surgieron géneros musicales y el bufo y la comedia alcanzaron alturas inestimables” (Picart).¹⁰⁸ También, produjo muchas obras que fueron adaptadas para otros teatros y para públicos de ambos géneros, obras que lograron popularidad a nivel más amplio (Montes 8). Además, muchos compositores y libretistas de fama como Eliseo Grenet, Gonzalo Roig, Ernesto Lecuona y Gustavo Sánchez Gallaraga iniciaron sus carreras en el Alhambra.¹⁰⁹ Así que este teatro forma parte del ayer teatral y artístico cubano y se inscribe en la memoria colectiva. Sin embargo, su uso como intertexto en *Canción de Rachel* delata impulsos generalmente asociados con la posmodernidad como se verá en adelante.

Barnet comenta toda una época mediante una vedette que trabaja en el Alhambra, y su elección de este espacio no es casual, puesto que este teatro y las obras que pone en escena son el lugar de la transgresión, de la hibridez y de los excesos. El teatro Alhambra se vale del humor, de la parodia, de la exageración y del lenguaje vulgar para ridiculizar y degradar, para criticar y nivelar todas las capas sociales.¹¹⁰ La obra musical del teatro Alhambra tenía un carácter popular, criollo, subversivo e “incluía casi todos los géneros populares cubanos. También insertaba el ‘choteo,’ o sea la burla simpática, la alusión

¹⁰⁸ En *El teatro cubano durante la república. Cuba detrás del telón*, Matías Montes Huidobro explica la baja estimación que la élite culta tenía del Alhambra y su eventual defunción: “El teatro ‘popular’ tenía su sede en el Alhambra, que queda marginado dentro de nuestra dramaturgia y acaba por desaparecer” (8).

¹⁰⁹ Véase *Teatro Alhambra. Antología* de Eduardo Robreño y Álvaro López para más información sobre los dramaturgos y los compositores que allí trabajaron.

¹¹⁰ “Además de la música, la mejor de aquellos tiempos, los diálogos como reflejo de la cotidianidad y del contexto social de cada etapa, alguna mala palabra permitida a los actores en medio de sus morcillas, y la atrevida sensualidad de las coristas, convirtieron al Alhambra en un teatro para hombres solos” (“Teatro Alhambra”).

pícaro, el habla popular, en ambientes musicales o dramáticos “refinados” (“Jorge Anckermann”). Era un ambiente muy carnavalesco donde se confrontaban e interactuaban lo sagrado con lo profano, la cultura alta con la cultura baja, lo sofisticado con lo kitsch, lo serio con lo cómico. Según Mijaíl Bajtín, lo carnavalesco es una característica de la cultura no oficial y marginal que rechaza la ideología dominante, subvierte el orden establecido y caricaturiza a sus representantes. Puesto que la literatura posmoderna rompe las fronteras entre la cultura alta y la baja, profana lo sagrado y busca la inversión de las jerarquías establecidas, adopta la carnavalización como una de sus herramientas principales.

Tomemos como ejemplo de la carnavalización posmoderna una obra de teatro que Rachel rememora y describe en detalle. “Carne fresca,” una de las primeras obras que ella interpreta en el Alhambra, ilustra el ambiente de carnaval, este ambiente de exceso y de inversiones del cual ha teorizado en detalle Bajtín. En realidad, el título es un desliz de la memoria de la vedette porque el título correcto es “La señorita de Maupin,” un error que recuerda una vez más la inestabilidad de la memoria. Rachel describe el escenario: “Estamos en un gran baile de disfraces. Música, polichinelas, arlequines, faunos, centauros, simples mascaritas, remeros, nereidas, vampiros, todo lo que una fiesta de máscaras” (*Canción* 90). Los disfraces y el ambiente de carnaval que metaforizan abren espacio para la transgresión de los roles sociales y de género, el mismo tipo de transgresión que se efectúa durante el carnaval. La trama de la obra también lo hace: el personaje de Alberto de “Carne fresca” es descubierto por su esposa besándose con otro hombre durante la fiesta. La esposa grita y todos los asistentes se congregan en el patio donde están los amantes. Sin embargo, las cosas no son lo que parecen ser y para explicar

el malentendido el amante se desnuda por completo revelando que es mujer: “Queda completamente desnuda Magdalena de Maupin. Los cabellos rubios le caen suavemente por los hombros, el pecho al aire se proyecta con gracia y van así apagándose las luces del escenario” (*Canción* 92). Para Bajtín, la inversión social y sexual del carnaval, facilitada por los disfraces y las máscaras, es un modelo de liberación de las hegemonías establecidas.¹¹¹ Iris Zavala explica la función de la carnavalización literaria del siguiente modo: “El texto ‘carnavalizado’ refracta el momento único, especial, en que la literatura privilegia el discurso de los oprimidos” (*La posmodernidad* 70). Los disfraces tienen un papel importante, ya que retan las prohibiciones y las jerarquías y abren espacio, aunque momentáneamente, para la perspectiva antihegemónica. En este caso, el travestismo y el beso supuestamente homoerótico retan las conceptualizaciones de género y profanan conceptos sagrados como los del matrimonio, puesto que Alberto tiene amante que no es su esposa. También desafían las pudorosas costumbres sexuales de la época, ya que Alberto besa a un supuesto hombre en público. “Carne fresca” es sólo un ejemplo del tipo de transgresión que efectúa el teatro Alhambra.

A través de la parodia carnavalesca, las obras de este teatro también critican y cuestionan el liderazgo del país y los problemas que la ineptitud y la corrupción ocasionan. La sátira política y la crítica social se mezclan con la risa como lo explica Rachel: “En Alhambra hice mis obras satiriconas, me metí con senadores, alcaldes, presidentes, pero era en broma, con un fondo de cizaña, pero siempre en broma” (*Canción* 108). Picart asegura que el Alhambra se inscribe en el imaginario nacional cubano por la crítica que efectúa a los líderes del país y por “su insobornable defensa de

¹¹¹ “El rito [carnavalesco] concede el derecho a gozar de cierta libertad y hacer uso de cierta familiaridad, el derecho a violar las reglas habituales de la vida en sociedad” (Bajtín 181).

las causas justas” (Picart). A través de la risa, un arma niveladora y relativizadora con función catártica, se puede criticar desde una distancia segura y reírse ante las frustraciones de la vida. Es un arma de la cual se valen las obras del Alhambra. Según Bajtín la risa carnavalesca también representa la victoria contra los poderes hegemónicos que restringen y oprimen, puesto que los destrona y los pone al mismo nivel que los demás.¹¹² En el ambiente carnavalesco todos son iguales, las jerarquías se disuelven. Las élites y su cultura no tienen un lugar privilegiado en el teatro carnavalesco del Alhambra. Son burlados junto con el gallego, el negro y la mulata sin discriminación: “Por eso en el teatro lo cubríamos todo. Nos burlábamos de los políticos, de sus mujeres; la fulana tal, la fulana más cual. Todas fueron *perlas*, mujeres brutísimas que llegaron a primeras damas sin saber un solo idioma que no fuera el suyo, y malamente” (*Canción* 108). Es un arma tan potente que, por miedo, el gobierno de Machado le impone la censura “El machadato hizo de aquel teatro, como de todo el país, un infierno... Mi fama no decayó pero a mi público le gustaba oírme satirizar. Yo hacía la bandolera, la vampiresa, la mujer de gran filón social y esos años me pusieron sordina” (*Canción* 133). No es coincidencia que esta época de restricción preludia la decadencia del Alhambra y su cierre tras el derrumbe de una parte de su fachada.¹¹³

¹¹² “This is why festive folk laughter presents an element of victory not only over supernatural awe, over the sacred, over death; it also means the defeat of power, of earthly kings, of the earthly upper classes, of all that oppresses and restricts” (Bakhtin 92).

¹¹³ “El gobierno imponía un teatro amaestrado—la mordaza en la boca—, una cosa que allí no cabía. Las puertas se fueron carcomiendo, los telones se caían podridos, a los camerinos les entraban plagas de cucarachas y ratones y, para acabar de rematar, la marquesina se vino abajo llevándose un trozo de la fachada. Y hubo heridos. Por eso lo cerraron y más nunca volvió a abrirse” (*Canción* 138-39).

Junto con la nivelación de los estratos sociales propia del carnaval, las obras del Alhambra también nivelan la cultura alta, la cultura de consumo y la cultura popular¹¹⁴:

Todo lo que reverberaba en el país pasaba por Alhambra. Que un asesinato escandaloso: allí iban fulano o esperencejo y escribían un libreto; que un golpe de estado, que se querían robar la isla los americanos, que si una bandolera hacía de las suyas, y así. Ése era Alhambra. Como digo yo: un colador. Además, se amaba el clásico. La vida de los griegos en Atenas, de los romanos, la batalla de Waterloo, los amores ciegos como Abelardo y Eloísa o Romeo y Julieta, la pasión por el automóvil, los celos, todos los sentimientos de una persona culta, se reflejaban en las obras de Alhambra.

(Canción 95)

La enumeración de Rachel refleja la coexistencia de elementos de la cultura alta o culta como lo son las referencias a la obra de Shakespeare, a los griegos y los romanos junto con referencias a la cultura popular como lo son los chismes sobre los acontecimientos del día y la cultura de consumo como lo es la alusión al automóvil. En su inventario de las diferentes obras montadas en el Alhambra, Rachel ilustra la coexistencia de obras dramáticas y serias junto con obras paródicas y humorísticas en el mismo espacio. Este teatro asume todos los lenguajes canónicos, populares y masivos con una intención política transgresora. Sus parodias no son inocentes puesto que buscan imitar con ironía, es decir, con distanciamiento. Además, el hecho de que el público del Alhambra era muy

¹¹⁴ “Al Alhambra se llevó, dentro del marco de lo popular, toda clase de asuntos y temas que es posible trasladar a un escenario. Los hechos del pasado, las cosas del presente, la actuación de los gobernantes, los asuntos internacionales, las parodias de conocidas obras, los problemas del bajo mando y las delicadas operetas” (Robreño 9-10).

diverso, compuesto de políticos, escritores, empresarios, periodistas, estudiantes, comerciantes, obreros, bandidos, desempleados y otros, también remite al hecho de que este teatro es un espacio nivelador donde toda la población acude para presenciar los defectos de la sociedad cubana montados en escena.¹¹⁵

Sin duda, los actos exhibicionistas montados en el escenario para el público alhambreño mayormente masculino revelan una perspectiva androcéntrica de la época, una de la cual Barnet busca distanciarse. El cuerpo femenino erotizado para el deleite del hombre y reducido a un objeto consumido por la mirada masculina revela una perspectiva social sexista. La retórica revolucionaria buscaba, en sus inicios, cambiar la percepción estrecha de la mujer y animar su participación en la esfera pública y la política: veía la igualdad general promovida por el socialismo como el modo ideal para el desarrollo del feminismo. Barnet, como participante del ideario revolucionario, promueve esta perspectiva. Su retrato de la objetivización de la mujer en el teatro Alhambra corresponde a las preocupaciones de la Revolución y demuestra, una vez más, que a pesar de activar estrategias asociadas con la posmodernidad, *Canción de Rachel* sigue anclada en las promesas de progreso social de la modernidad.

5.2 Collage, kitsch y camp

La coexistencia de cultura alta, cultura popular y cultura de masas es una puesta en abismo de lo que ocurre en la novela entera. *Canción de Rachel* en sí es un espacio ajustador donde conviven elementos provenientes de diferentes mundos y tiempos, sacados de su contexto original, y colocados en el mismo espacio. En *Postmodernism, or,*

¹¹⁵ Véase *Teatro Alhambra: Antología* para una mención del tipo de público que asistía y una enumeración de algunas de las personas de renombre que visitaron el teatro (Robreño 15-16).

The Cultural Logic of Late Capitalism, Fredric Jameson describe la evolución de la cultura posmoderna en la cual dejan de existir las clasificaciones que dividían la cultura culta de la popular. Es una transformación cultural “in which what used to be stigmatized as mass or commercial culture is now received into the precincts of a new and enlarged cultural realm” (64). En otras palabras, la posmodernidad reconoce y acepta que las diversas esferas culturales son legítimas y las acoge. Brian McHale se refiere a la excavación de vestigios del pasado y su ensamblaje el uno cerca del otro también como actividad propia de la posmodernidad (McHale 56, 338). El collage resultante tiene un efecto desacralizador, banalizador de los “espacios de solidez del campo cultural” (Daroqui (*Dis*)locaciones 98). La presencia simultánea de elementos de diferentes esferas culturales en *Canción de Rachel* advierte el despliegue de estrategias comúnmente asociadas con la escritura posmoderna. Por ejemplo, un poema melodramático y algo cursi escrito por Rachel es seguido por algunos versos del célebre poeta francés Alfredo Musset. El discurso pretencioso y poco culto de Rachel queda igualado con el del poeta francés. También, las citas de obras eruditas, tales como las *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar y *Romeo y Julieta* de Shakespeare, le añaden otra superficie literaria a las dos anteriores.¹¹⁶ Una plétora de testimonios pronunciados por trabajadores del Alhambra, por examantes, por vecinos o por voces anónimas o tomadas de otras obras, como la de Esteban Montejo por ejemplo, están empalmados con artículos de

¹¹⁶ La voz de uno de los escritores de libretos para el Alhambra compara a Rachel con personajes femeninos de la literatura que, según él, también tuvieron una vida sexual libertina por lo cual declara: “Hay un verso en inglés que dice: *Birds of a feather fly together*, creo que es de Shakespeare, no estoy seguro” (*Canción* 86). En esta cita notamos que la comparación del hablante nivela el personaje de Rachel con personajes literarios clásicos acercando cultura alta/erudita a la cultura popular. También notamos que la inseguridad del hablante sobre el origen del refrán enfatiza, una vez más, la inestabilidad del acto de recordar. La referencia en la novela a la biografía ficticia titulada *Memorias de Adriano* también lo hace.

periódicos y revistas como *La lucha*, *El mundo* y *El teatro alegre* lo que provoca que el lenguaje periodístico y el populachero coexistan en el mismo espacio narrativo. La convivencia, en el espacio textual de la novela, de referencias a estrellas del baile como Isadora Duncan, de la ópera como Tita Rufo y del cine mudo como Sara Bernhardt y Francesca Bertini representa otro ejemplo de la coexistencia de los diferentes lenguajes culturales. El talento de estos famosos legendarios y el de Rachel quedan aplanados compartiendo las mismas páginas.

Según Gregory Ulmer, el collage—lo que Lévi-Strauss llama “bricolage”—es una herramienta literaria idónea para criticar los valores establecidos. Puesto que hasta los años sesenta del siglo pasado, todo lo relacionado con lo popular era denigrado por la cultura ilustrada (“De las relaciones” 48) la coexistencia de lo popular con lo culto es un desafío, una crítica y una afirmación de su validez. Después de todo “la subcultura no tiene por qué pedir perdón por...su lenguaje degradado o su manipulación tan brutalmente mercantil. Es, a pesar de todo esto, testimonio de una época, es belleza convencional y es una satisfacción consumida por las masas en respuesta a una necesidad” (Montalbán xi). Las palabras de Montalbán resumen la actitud posmoderna que hemos ido precisando, la que desea nivelar todos los discursos y abrirles espacio a las manifestaciones de la cultura marginal y así reconocer su valor.

El lenguaje de la subcultura al cual alude la cita de Montalbán también encierra lo kitsch y lo camp ambos asociados con el supuesto mal gusto de las masas. El término kitsch fue acuñado a finales del siglo XIX y ha sido apropiado por el arte posmoderno que lo reivindica y lo emplea para sus fines. El término kitsch, según Matei Calinescu, se empezó a usar en Alemania para referirse a obras baratas, copias de obras de arte

conocidas, que proliferaban ante la demanda de la clase media que deseaba emular a las clases altas. Para Jean Baudrillard lo kitsch es síntoma de la sociedad de consumo y de la posmodernidad:

The kitsch object is commonly understood as one of that great army of ‘trashy’ objects, made of plaster of Paris or some such imitation material: that gallery of cheap junk—accessories, folksy knickknacks, ‘souvenirs,’ lampshades or fake African masks—which proliferate everywhere, with a preference for holiday resorts and places of leisure. (*Consumer Society* 109-10)

Por ser “una imitación secundaria,” copia inferior que pertenece al gusto popular, lo kitsch tuvo por mucho tiempo connotaciones negativas (Eco *Apocalípticos* 84). En su libro *Kitsch Tropical*, Lidia Santos estudia la presencia del kitsch en la literatura latinoamericana contemporánea y reconoce su vínculo con la posmodernidad por lo cual explica que lo kitsch es “frecuentemente citado o parodiado en las producciones artísticas a partir de los años sesenta” (93). La intencionalidad y el resultado de tal actividad es relativizar su connotación peyorativa. En cuanto al término camp, las definiciones abundan. Delimitado por Susan Sontag en 1964 en “Notes on Camp” es para algunos críticos indistinguible del kitsch mientras que para otros es su vertiente más política.¹¹⁷ Los críticos concuerdan que se refiere a la estética del artificio y de la exageración que

¹¹⁷ Matei Calinescu no le ve diferencia a los dos términos. Escribe: “Camp cultivates bad taste—usually the bad taste of yesterday—as a form of superior refinement...Externally, however, camp is often hard, indeed impossible, to distinguish from kitsch” (230). La teoría queer le ve una función política al camp como explica Lidia Santos: “El sujeto camp, al contrario, hace de sus prácticas y hábitos una bandera política, transformándolos en una barrera con la cual selecciona el acceso de otros a su nivel de conocimiento” (123).

convierte lo serio en algo frívolo (“Notes” 53). Lidia Santos establece una distinción entre los dos términos, asociando lo kitsch con objetos y lo camp con “gestos y acciones de exagerado énfasis.” Santos también define la palabra “cursi” que se usa mucho más en el castellano, y la asocia con la persona de mal gusto. Al igual que kitsch, camp también tiene connotaciones negativas asociadas con la homosexualidad y la marginalidad y porque “es un estigma que marca desniveles” (Santos 124). Sin embargo, es reivindicado por el arte posmoderno que lo adopta como modo de criticar y socavar los valores fijos. Ambos conceptos se encuentran en *Canción de Rachel* y contribuyen a borrar los límites entre el arte mayor y el menor, entre cultura alta y cultura popular.

El mundo de Rachel está repleto de extravagancias cursi como por ejemplo el decorado victoriano ecléctico de su apartamento. Los objetos que rodean a la vedette reflejan la llegada de una sociedad de consumo todavía en sus inicios. Son objetos que calificamos como kitsch siguiendo la definición de Baudrillard y Eco porque son copias producidas para el consumo de una clase burguesa creciente:

El cuarto me quedó lindo porque Adolfo lo decoró con unas cortinas de encaje azul pálido. Me vistió la cama estilo imperio, con unas florecitas pálidas también, que eran la admiración de todo el que visitaba. Pintadas a mano y patinadas. Tapizamos las paredes con escenas austriacas: venados, carneros, casitas de campo... Al respaldar de la cama le pegué un medallón dorado precioso con la cara de Jano, que tiene un lado triste y el otro sonriendo a la vida. (*Canción* 72)

En la descripción del decorado del cuarto destaca la fusión de elementos sobresalientes de estilos anteriores y diversos como las florecitas pálidas de la era victoriana y el

medallón dorado con figura de Jano de la era romana. El estilo que Rachel describe imita la opulencia pero no es representativo de un estatus social elevado. Llega a ser accesible tanto para ella como para las masas gracias a la producción masiva de productos de consumo, un proceso que Dorfles llama “cultural industrialization.” Son productos que inundan el mercado y que les permiten a los consumidores decorar sus casas con imitaciones de objetos asociados con el buen gusto. Respecto a estos objetos Dorfles escribe:

their artistic value has promptly become an exclusively kitsch value because they are reproductions, or, even more, because of the way these ex-masterpieces are used, enjoyed and idolized by kitsch-men, who buy them and fill their homes with them. (31)

Rachel encarna la definición de sujeto kitsch, puesto que ostenta refinamiento y buen gusto cuando en realidad no los tiene. Santos explica que “el sujeto cursi se caracteriza por la ignorancia de los códigos con los que se reconocen los individuos pertenecientes al nivel o niveles superiores al suyo. Su ingenuidad le hace muchas veces desconocer el hecho de ser calificado con la palabra cursi” (123). Un intercambio entre Rachel y el escritor español, Jacinto Benavente, ejemplifica su cursilería:

-Me gustaría que visitara la tierra de Castilla y que fuera a Cataluña a actuar.

-Yo se lo agradezco Don Jacinto pero adonde yo quiero ir es a Europa.
El viejo se da cuenta y cambia la conversación.

-Rachel, ¿le gusta la ópera?

-Sí, cómo no, yo siempre soñé con ser soprano, pero ya ve.

-¿Qué ópera le gusta?

-Todas, Don Jacinto, todas.

-Pues, fíjese, yo me quedo con *Andrea Chénier*. ¿La ha escuchado, Rachel?

-Sí, ¿a la primera tiple, dice usted? (*Canción 22*)

No es casualidad que Rachel tenga este intercambio con Jacinto Benavente, puesto que este dramaturgo escribió una obra de teatro en 1901 cuyo título es justamente *Lo cursi*. El diálogo, además de ofrecer otro ejemplo de la coincidencia de los mundos de la cultura erudita y de la popular en el Alhambra, también revela la falta de conocimiento y de refinamiento de Rachel y su aspiración a ser algo que no es.

Dorfles observa la conexión entre el kitsch y un período cultural donde el arte sólo tiene una función estética. Es decir, lo único que importa del arte son las sensaciones que genera, lo que Eco llamaría “su estímulo sentimental” (*Apocalípticos* 83). El teatro Alhambra promueve los efectos baratos y sentimentales fabricados para el consumo de un público masculino. En su decorado se inscribe lo kitsch, puesto que su función es fabricar y reforzar emociones, ofrecerle al público varonil de manera ostentosa y exagerada los elementos que le facilitan pensamientos y sentimientos:

Lindos telones llenos de monedas, de cajas de caudales, de signos de pesos; la escenografía de un verdadero coliseo. ¿Y el juego de luces? Ah, qué decir de los tonos: el azul, el lila, el malva, el magenta, el naranja, el verde, el ocre para las escenas de playa. Yo salía de níquel. Hacía un pillo de playa. (*Canción 111*)

Eco confirma este efecto del kitsch cuando escribe: “Siendo el Kitsch un *Ersatz*, fácilmente comestible, del arte, es lógico que se proponga como cebo ideal para un público perezoso que desea participar en los valores de lo bello, y convencerse a sí mismo de que los disfruta, sin verse precisado a perderse en esfuerzos innecesarios” (*Apocalípticos* 84). El público del Alhambra no tiene que esforzarse mucho y la obra de teatro se valora más por los efectos que crea que por su originalidad. El repertorio de objetos kitsch de los cuales se rodea Rachel y que se despliegan en el teatro Alhambra se convierte en símbolo del desarrollo del mercado de consumo masivo bajo el capitalismo. Son objetos que representan la acumulación de bienes baratos, cuyo verdadero valor está en el efecto que producen y no en su función práctica.

Así que lo kitsch en la novela es una manifestación de características posmodernas y modernas a la vez. Por un lado sirve como nivelador entre las manifestaciones artísticas consideradas cultas y las populares, entre la obra artística original y su copia, porque transgrede las fronteras que los separan. Por otro lado funciona como crítica del modelo capitalista vigente en Cuba durante la belle époque cubana, un modelo que promovía el consumo de bienes en su mayoría inútiles y superficiales y cuyo valor y refinamiento eran un espejismo. Barnet se vale de herramientas asociadas con la posmodernidad tanto para nivelar todos los discursos y promover la pluralidad y, en un giro algo contradictorio, para criticar el consumismo asociado con el capitalismo, modelo del cual la retórica de La Revolución se distanciaba cada vez más en aquella época.

El Alhambra es también el espacio de la actuación exagerada, y por ende, lo camp. Susan Sontag explica que “camp is the glorification of character,” una exageración

de uno o varios aspectos de un personaje y cita como ejemplos “the corny flamboyant femaleness of Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane Russell, Virginia Mayo” (“Notes” 56). Y puesto que Sontag define la esencia de lo camp a partir del artificio y la exageración, se puede apuntar hacia Rachel como ejemplo de la estética camp con su melodramática y excesiva actuación: “Lo picaresco se hace con la mano, un flanco de la mano pegada a la boca; lo triste, con las manos tomadas y cerca del ombligo; lo zalamero, con las dos manos en la cintura o con una mano por el pelo, como acariciándolo” (*Canción* 29). Sontag determina que uno de los objetivos más importantes del camp es el destronamiento de lo serio, algo que permea la carrera artística de Rachel. Mientras trabaja en el circo, y para anunciar su llegada a cada ciudad, se compra una bandera cubana en la cual se arroja: “Me vestí con la bandera cubana: la estrella en medio del pecho y las franjas azules cayéndome por los brazos... Y yo de bandolera, con la cola blanca en la mano derecha y pavoneándome” (*Canción* 58-59). Rachel se viste de lo más representativo de la cubanidad, la bandera, pero lo trivializa y lo profana, convirtiendo este símbolo sagrado de la nación en algo juguetón y hasta erótico.

Rachel lleva la teatralidad fuera de los límites físicos del teatro.¹¹⁸ Vive la teatralidad, la exageración, la extravagancia gestual a diario convirtiéndose en la esencia de lo camp. Susan Sontag asegura que camp “is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theatre” (“Notes” 56).¹¹⁹ La posmodernidad adopta el artificio

¹¹⁸ Coincidimos con la definición que ofrece Juan Villegas del término. Es decir, la teatralidad utilizada para denominar un comportamiento que se ejecuta como si estuviera en un escenario y cuyos participantes se comportan como personajes de obras teatrales. Véase “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria” de Juan Villegas página 9.

¹¹⁹ El diálogo dramático, las acotaciones y la configuración de los sujetos permiten ver que Barnett conceptualiza la vida como teatro, aunque no lo diga abiertamente.

camp que estetiza la realidad, que percibe el mundo como teatro, porque ridiculiza y perturba el arte serio. Su aproximación a los objetos del pasado les infunde una magia nueva aunque estén pasados de moda o vistos como arte frívolo. Rachel sin duda encarna esta afectividad porque siempre está representando un papel. Vive su vida como teatro. De un lado está su gestualidad exagerada: “-Rachel, ¿cómo le va hoy? Y ella de picada siempre, jovial, *me abría la mano izquierda y eso quería decir requetebién*” (76, énfasis nuestro). Del otro está su dramatismo desbordante como cuando quiere suicidarse porque está aburrida al lado de su amante. Nunca se sabe por cierto si está actuando o si es sincera. Su vida es una fachada, un simulacro, un performance. Por cierto, la proliferación de espejos en la vida de la vedette refuerza la percepción de Rachel como reflejo deformador de la realidad.¹²⁰ La narración de Rachel de su pasado y del pasado cubano es un tipo de performance, una puesta en escena donde verdad e invención, hecho y fabricación se funden y confunden y se presentan como una versión incompleta y porosa de la realidad. La inclusión de un personaje/testigo cuya vida está marcada por el camp, por la exageración, la excentricidad y la ostentación, es una apertura hacia nuevas maneras de conceptualizar el mundo. Es aplanar lo frívolo y lo serio, es navegar entre manifestaciones de la cultura alta y de la cultura popular, es disfrutar tanto del supuesto mal gusto como del bueno. Y aunque el discurso marginal que se inserta en la novela no

¹²⁰ Por ejemplo, Rachel considera a los demás como un espejo que refleja su calidad y su valor como artista. También se compra un espejo, en el cual ensaya gestos y expresiones faciales y recita obras de teatro. Este mismo espejo es un reflejo de la realidad y cuando se rompe ella entiende que es un presagio de una muerte. En otro momento en la novela a pesar de haber envejecido, asegura que luce joven y que el espejo se lo demuestra. La novela cierra con Rachel hablando de su muerte y de su deseo de ser maquillada y linda con un espejo colocado en el pecho para verse la cara.

logra descentralizar la fe subyacente en un proyecto moderno de emancipación, sí logra afirmarse como una de muchas versiones de la realidad cubana.

6. Conclusión

En *Canción de Rachel* Barnet escoge espacios y personajes marginales para rememorar la época republicana en Cuba. Eventos, personas y espacios del ayer que pueblan la memoria colectiva de los cubanos constituyen el andamiaje sobre el que releer y reinterpretar la historia de la isla. Su objetivo es revisitar y reevaluar el pasado pero sin idealizarlo porque, según las palabras de Rachel, “somos olvidadizos; nos dan un puntapié, nos embuten y al otro día estamos sacándoles fiestas a la gente” (*Canción* 30). Barnet no quiere olvidar el pasado ni renunciarlo o cancelarlo. Con *Canción de Rachel* lo enfrenta y releer para que nunca sea idealizado y para que sus errores e inconsistencias no se olviden ni se repitan. La plétora de voces que pueblan la obra, particularmente la del personaje principal, no son de fiar porque ofrecen testimonios diversos a menudo contradictorios sobre la realidad cubana y su realidad personal. Sus versiones no son unificadas y no representan una verdad fija e indiscutible. Sus recuerdos del pasado también son concretos, particulares y personales, o sea, extraoficiales. Además, las herramientas de las cuales se vale Barnet en este testimonio ficcional son innovadoras y contemporáneas reflejando su contacto con el pensamiento y la modalidad posmodernos que afectan la producción cultural en los años 60. A pesar de ser un proyecto novelístico cargado de ideología y de fe en el futuro, se revela en su formato una apertura hacia una nueva episteme.

El género testimonial al cual pertenece en parte *Canción de Rachel* coincide con los presupuestos de la posmodernidad por su afán de darle espacio enunciativo al

subalterno, quien expresa su realidad local y personal, su “petite histoire”. Puesto que es novela testimonial y no testimonio puro, fusiona novela y testimonio, historia y ficción, escritura y oralidad. Su hibridez genérica apunta hacia la escritura posmoderna que se distingue por su pluralidad de registros. *Canción de Rachel* reta la definición tradicional del papel autorial como fuente exclusiva de información y de conocimiento y permite que gestor, autor y personaje compartan el mismo papel y que colaboren en la configuración de la novela. La presencia e interacción de las diferentes conciencias en la novela afirma su dialogismo y anuncia una apertura hacia la multiplicidad de verdades que caracterizan el discurso posmoderno de un buen número de obras caribeñas y latinoamericanas de las últimas décadas. Una de las características sobresalientes de la posmodernidad es la legitimación de diferentes esferas culturales. Puesto que en *Canción de Rachel* se desvanece la antigua barrera entre la cultura alta culta y la popular o de masas quedan aplanadas las manifestaciones culturales de toda índole. Así, de manera posmoderna, se ponen en crisis conceptos fundamentales de la modernidad que antes se consideraban firmes. Miguel Barnet se apropia de lenguajes y prácticas comúnmente asociadas con la posmodernidad como lo es, por ejemplo, la estrategia intertextual. Reconstruye porciones de textos mediante citas, referencias, alusiones y parodias. Teje elementos inconexos dentro de su narrativa y los recicla a su antojo. Se sirve del intertexto musical y del teatral, dos intertextos populares que retan conceptos tradicionales sobre el arte, la cultura y la identidad cubana. Las referencias a lo kitsch y lo camp intensifican la desjerarquización posmoderna y abre espacio para manifestaciones culturales populares marginadas. Por eso concluimos que esta obra de Barnet es premonitora de la posmodernidad en la literatura caribeña y latinoamericana en general. Presenciamos en

ella momentos de tránsito que anuncian nuevas maneras de percibir y representar el mundo.

IV. Ruptura del contrato mimético historiográfico: La presencia del pasado en *La llegada*

El novelista latinoamericano habrá de ser el nuevo cronista de Indias de esta época profundamente atormentada, llena de mutaciones, convulsiones, revoluciones y transformaciones que se aproximan y que acabarán de darle un contorno más o menos definido...a este inmenso continente de América Latina que tanto amamos y que nos pertenece a todos por igual.

-Alejo Carpentier

1. Introducción

En este capítulo nos proponemos examinar los rasgos posmodernos de la novela puertorriqueña de José Luis González *La llegada: Crónica con “ficción”*.¹²¹ Planteamos que la novela tiene varios puntos de contacto con el pensamiento posmoderno en su desconfianza de las verdades fijas y esencialistas, particularmente las perpetuadas por los archivos de la historiografía hegemónica. A pesar de ser una novela anclada en la modernidad, ubicamos *La llegada* en un espacio liminal que se abre hacia estrategias nuevas que muchos críticos han asociado con la posmodernidad. En otras palabras, aunque la novela representa un proyecto moderno y unitario orientado por la ideología del autor también evidencia estrategias de resistencia y de subversión vinculadas con el

¹²¹ Ensayista, novelista, cuentista y profesor, José Luis González nació en Santo Domingo, República Dominicana en 1926. Su familia se trasladó a Puerto Rico en 1930 a raíz de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo. Recibió su bachillerato de la Universidad de Puerto Rico y su maestría y doctorado en filosofía y letras de la Universidad Autónoma de México. Fue marxista y partidario de la independencia de Puerto Rico por lo que fue forzado a exiliarse a México en 1953 donde vivió hasta su muerte en 1997. Su obra refleja su preocupación por las capas marginales de la isla y una mirada innovadora de la situación colonial de Puerto Rico. Su ensayo seminal “El país de cuatro pisos. (Notas para una definición de la cultura puertorriqueña)” (1980) define el desarrollo de la cultura puertorriqueña como una serie de pisos que se superponen. En 1945 recibió un premio del Instituto de Literatura Puertorriqueña por su colección de cuentos *Cinco cuentos de sangre* y en 1978 recibió el premio Xavier Villarrutia por su novela *Balada de otro tiempo*.

arte posmoderno. La novela ficcionaliza un momento clave en la historia de Puerto Rico: la invasión norteamericana de 1898, acontecimiento narrado desde una multiplicidad de perspectivas: peninsulares, criollos, negros, mulatos y mujeres dan su versión de los hechos y enjuician la llegada norteamericana. Así ofrece otra lectura de este momento traumático en la historia de Borinquen, una que se enfrenta a la historia oficial al abrirle espacio a versiones de personajes periféricos que fueron descartadas en los documentos oficiales. De esta manera, la novela expresa una identidad puertorriqueña híbrida y plural que se aleja del proyecto de identidad moderno homogeneizante articulado por la élite intelectual y política. En este capítulo estudiamos cómo a través de diálogos con la historia establecida, de la intertextualidad, de la parodia y de la carnavalización, José Luis González cuestiona la escritura histórica que privilegia los discursos dominantes y silencia las voces marginales. *La llegada* dialoga con textos de la historia oficial, hispánicos y norteamericanos, escritos y visuales, y los parodia, revelando de paso su naturaleza discursiva y, por lo tanto, parcialmente ficcional. Después de analizar la multiplicidad de ideolectos y perspectivas en *La llegada* nos detenemos en un análisis minucioso de las fotografías incorporadas en la novela. Un análisis de la carnavalización que se efectúa en la novela cierra nuestro estudio de *La llegada*.

2. Por un nuevo concepto de la historiografía

Desde la década de los setenta del siglo XX, según lo aseguran varios expertos sobre el tema como Seymour Menton, José Barrientos, Mignon Domínguez y Julia Daroqui, entre otros, la literatura latinoamericana experimentó un renovado interés en los

temas históricos.¹²² Este interés no se limitó a la incorporación de momentos o personajes históricos sino que incluyó una resemantización de lo histórico para cuestionar los procesos de escribir tanto historia como ficción y así demostrar la mutabilidad de la historia oficial. Este interés en los temas históricos evidencia una reevaluación de la identidad nacional, es decir, un retorno al pasado para comprender el presente con todas sus complejidades. Los autores de estas obras se valen del pasado para cuestionar la historia oficial de un pueblo que vivió colonizado por siglos y que, como en el caso de Puerto Rico, sigue viviendo así. Este pasado por mucho tiempo fue monopolizado e interpretado por los colonizadores mismos. Lo que los autores contemporáneos proponen es abrirlo al juicio de los pueblos colonizados para criticarlo y añadirle sus correcciones, sus voces y sus experiencias antes excluidas de todo documento oficial. Es una actividad necesaria si se tienen en cuenta los esfuerzos de algunos historiadores que a mediados del siglo XX llegan al extremo de poner en duda la tarea de colonización que emprendió España en el Nuevo Mundo.¹²³ Si la historia oficial puede ser reescrita y redefinida por los historiadores que intentan redimir la percepción negativa de la empresa colonial de

¹²² Seymour Menton señala el año 1979 como el principio de la proliferación de esta tendencia en la narrativa latinoamericana aunque nombra algunos ejemplos anteriores.

¹²³ En su artículo “Facing Up To Caribbean History”, Jalil Sued-Badillo asegura que los escritores caribeños se enfrentan con una necesidad de volver a la historia, de revisitarla porque “[u]ntil very recently, for example, Spanish historiography was nothing but a governmentally concerted effort to extricate Spain from her colonial past in Latin America, going as far as to negate the very existence of colonies (Levene 1973; Ramos 1982; Revista de Indias 1954). As custodians of the early documentary sources for the study of early colonial past of the Caribbean, such propagandistic agendas seriously hampered attempts to recover and revise historical research” (603). Sued-Badillo se refiere en su cita al debate sobre el uso del vocablo “colonialismo” para aludir a las acciones de España en las Américas. El Instituto “Gonzalo Fernández de Oviedo” concluye después de un debate largo de dos días entre historiadores de varias nacionalidades y cuyas actas recoge *Revista de Indias* que se use el vocablo sólo cuando sea necesario y sustituirlo por denominaciones que se ajustan a las específicas circunstancias. Los historiadores sugieren el uso de “período español”, “época española” o “período virreinal” entre otros.

España en las Américas, entonces los escritores latinoamericanos y caribeños se enfrentan con una realidad falsificada, diferente a la que habían siempre conocido y vivido. Ante este cambio, necesitan volver a la historia, revisitarla y reabrirla al presente para entender mejor su situación, para autodefinirse, para evitar los errores del pasado. Además del esfuerzo de algunos historiadores de exonerar a España, la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento y la proliferación de dictaduras y regímenes déspotas motivan esta indagación en momentos históricos claves. En el proceso, estos autores demuestran que escribir historia es un proceso discursivo tropológico, sujeto tanto al juicio de la época durante la cual se escribe como a la visión de mundo de su escritor.

Los escritores latinoamericanos son influenciados por una nueva conceptualización de la historiografía. El historiador francés Marc Bloch, uno de los fundadores de la escuela de los Annales (1929) que renueva el estudio tradicional de la historia, indica en su *Introducción a la historia* la necesidad de estudiar el pasado de una manera interdisciplinaria, incorporando hechos sobre la geografía, la cultura y el pensamiento de una época en lugar de sólo concentrarse en política, diplomacia o guerra.¹²⁴ Además insiste que la historiografía no es una ciencia exacta, fija e inmóvil: “...la historia no es lo mismo que la relojería o la ebanistería. Es un esfuerzo para conocerse mejor; por lo tanto es una cosa en movimiento” (Bloch 15). Otro historiador cuyas ideas influyen en la percepción de la historiografía es Michel de Certeau. En *The Writing of History* asegura que la escritura historiográfica implica un discurso, es decir

¹²⁴ La escuela de los Annales fue fundada por Bloch y Lucien Febvre quienes proponen que para estudiar y conocer el pasado adecuadamente, es imprescindible valerse de todas las ciencias y disciplinas que les puedan servir. Niegan que el documento histórico escrito sea fuente única e indiscutible para conocer el pasado.

una serie de decisiones sobre cuáles hechos incluir y cuáles omitir. Hayden White, por su parte, cuestiona la diferencia entre “discurso histórico” y “discurso ficticio” y en su obra *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* critica la presunción de que el historiador “encuentra” sus hechos mientras que el escritor de ficción los inventa, es decir, cuestiona la presunción de que la escritura histórica es más verídica que la ficción (White 6). También en *Tropics of Discourse* explica que la escritura histórica no es una ciencia exacta porque los historiadores se enfrentan con muchas lagunas en los documentos históricos a los cuales acuden y, por eso, ellos mismos se ven obligados a rellenar los vacíos de la historia, es decir, a incorporar la información que los documentos históricos no incluyen:

In his efforts to reconstruct “what happened” in any given period in history, the historian inevitably must include in his narrative an account of some event or complex of events for which the facts that would permit a plausible explanation of its occurrence are lacking. And this means that the historian must “interpret” his materials by filling in the gaps in his information on inferential or speculative grounds. A historical narrative is thus necessarily a mixture of adequately and inadequately explained events, a congeries of established and inferred facts, at once a representation that is an interpretation and an interpretation that passes for explanation of the whole process mirrored in the narrative. (*Tropics of Discourse* 51)

Las novelas históricas que se escriben en América Latina a partir de la segunda mitad del siglo XX participan de esta resemantización de la escritura histórica, rechazando la

categorización de la historiografía como ciencia y la diferenciación desigual entre historia y ficción. Reconocen que el registro histórico no es suficiente para conocer su pasado porque silencia, omite y descarta lo indeseado y lo inconveniente.¹²⁵ Por esta razón, recrean las voces no grabadas por la historiografía oficial, rescatándolas del olvido. Así surge la importancia del discurso literario en la recuperación y revaloración de la historia. Fernando Ainsa explica en su artículo “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” que:

Al leer “críticamente” la historia, la literatura es capaz de plantear con franqueza y sentido crítico lo que no quiere o no puede hacer la historia que se pretende científica. La narrativa llega incluso a “suplir las amplias deficiencias de una historiografía tradicional, conservadora y prejuiciada, para la cual los problemas son siempre menores, y no pasan de ser locales”, dando voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. (18)

Esta conceptualización nueva de la literatura como espacio desde la cual se puede releer el pasado y darles voz a sus participantes silenciados es compartida, a partir de los últimos treinta años del siglo veinte, por muchos escritores latinoamericanos.

¹²⁵ Santiago Juan Navarro comenta el rechazo posmoderno del concepto decimonónico de la historia como ciencia: “La visión positivista del historiador como científico ha sido igualmente puesta en tela de juicio. Los filósofos e historiadores positivistas de finales del siglo XIX (Taine, Michelet, Compté, Ranke) consideraban que los hechos hablaban por sí mismos y que el análisis científico de los mismos surgían inevitablemente de las leyes que los gobernaban. Al desvelar el proceso de mediación inherente a la escritura de la historia y su ineludible componente ideológico, la historiografía postmoderna dismantela los presupuestos positivistas” (39).

3. La llegada y la problematización de la relación historia/ficción

María Julia Daroqui asegura que a partir de la década de los setenta la narrativa puertorriqueña también participa en la reevaluación de los grandes momentos históricos. A través de textos que incluyen ciertos pasajes y personajes del ayer puertorriqueño, los autores “parodian y hasta ironizan los momentos claves del pasado, así como también ponen al descubierto hechos hasta ahora silenciados por el discurso histórico oficial” (*Las pesadillas* 14). Las tareas del historiador y del escritor de ficción se concibieron a partir del siglo XIX como dos tareas completamente diferentes. Se pensaba que el historiador manejaba el pasado con firmeza y que los hechos que grababa eran verdad indiscutible mientras que el escritor que ficcionalizaba el pasado lo inventaba y recreaba. Linda Hutcheon explica que el pensamiento posmoderno que caracteriza la época contemporánea reconoce que ambas vertientes son discursos condicionados no por los eventos que describen sino por los sistemas que convierten a estos eventos en hechos históricos. Es decir, que ambas vertientes son discursos humanos condicionados tanto por el/la escritor/a como por el/la lector/a y que, como consecuencia, el concepto de una historicidad indiscutible no puede existir (*A Poetics* 89).

José Luis González es uno de muchos escritores puertorriqueños que abordan el pasado de la isla y que replantean la relación entre historia y ficción en sus obras, demostrando la discursividad de ambos géneros. Según se ha dicho antes, *La llegada: Crónica con ficción* participa en la corriente posmoderna que problematiza la conexión entre la escritura histórica y la ficcional con la intención de cuestionar los discursos tras la historia oficial tanto como los procesos de narrarla. A través de un reajuste de la manera de leer y presentar la historia, José Luis González se enfrenta a las grandes

verdades autorizadas, es decir, a la historia oficial. También, se hace evidente su deseo de expresar una identidad puertorriqueña híbrida que no encaja en el proyecto de identidad y nación paternalista definido, articulado e impuesto por intelectuales y políticos de principios de siglo. El crítico puertorriqueño Juan Gelpí asemeja el mito de gran familia promovido por las élites puertorriqueñas a las ficciones fundacionales de América Latina del siglo XIX. Explica que “esa ficción de unidad pasa por alto las diferencias y tensiones, y subraya la armonía: ignora o trata de ignorar las diferencias raciales, regionales y de clase” (Gelpí 65). José Luis González destapa esta falsa armonía para revelar una sociedad extremadamente dividida cultural, racial y económicamente.

Según la categorización de Seymour Menton, *La llegada* encaja en la lista de novelas históricas tradicionales en lugar de las más innovadoras.¹²⁶ Sin embargo, nuestro análisis demuestra que a pesar de tener muchos de los rasgos de la novela histórica tradicional, esta novela goza de modalidades innovadoras que aquí interpretamos como prototípicas de la posmodernidad como por ejemplo el uso del dialogismo, la intertextualidad, la parodia y la carnavalización, modalidades que no son nuevas en sí sino que lo es su empleo.¹²⁷ Como Menton mismo reconoce que su “categorización es debatible” (15), este trabajo tiende a ver la novela de José Luis González como obra que no se posiciona en ninguna de las dos categorías fijamente pero que sí incursiona en la

¹²⁶ A las nuevas novelas Menton las agrupa bajo el nombre Nueva Novela Histórica y les atribuye 1)la distorsión consciente de la “historia” mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 2)la metaficción; 3)la intertextualidad; 4)los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia.

¹²⁷ Seymour Menton caracteriza de novela histórica tradicional a la novela “cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor” (Menton 32). Esta novela, según las pautas determinadas para el género por Walter Scott, presenta protagonistas ficticios en lugar de ficcionalizar personajes históricos (Dominguez 10).

posmodernidad con su postura contestataria de la Gran Historia de Puerto Rico.

Además, la escritura posmoderna por definición repudia las categorizaciones fijas y muchas de las obras de esta vertiente incluyen dos o más géneros literarios. La novela de González dialoga con otros textos y géneros, los incorpora para luego impugnarlos.

Desde el principio, es decir desde el título, *La llegada: Crónica con “ficción”*, esta obra establece una conversación con el género de la crónica que en sí es una modalidad híbrida. La crónica es la narración de un acontecimiento verídico en orden cronológico.

Sin embargo, la crónica puede ser histórica, periodística o literaria y en casi todas sus vertientes conjunta lo objetivo y lo subjetivo, lo verídico y lo imaginado, la narración de los hechos y la interpretación personal. La crónica entraña la pretensión de verdad puesto que busca contar y documentar lo sucedido. Ofrecemos como ejemplo la “Crónica de Indias” que tuvo un papel fundamental en la historiografía que narró la exploración, la clasificación y la conquista de las Américas y que se narraba como documento verídico.

Sin embargo, José Luis González desafía cualquier presunción de objetividad, neutralidad y transparencia que acompaña la crónica, que sea la de Indias o la periodística. Las palabras “con ficción” adosadas al vocablo “crónica” en el título aclaran que los hechos históricos que se narran comparten el mismo espacio narrativo con la creatividad y la imaginación puesto que la procedencia latina de la palabra ficción, *fictus*, significa fingido o inventado. Después de todo, los viajeros de Indias, además de reportar sobre la empresa descubridora y conquistadora, también expresaron en las páginas de sus crónicas una visión de mundo personal, parcial, interesada, clasista y racista, lo que produjo un género heterogéneo en el que se mezclaban historia y biografía, descripción e imaginación, ciencia y literatura. En *La llegada*, historia y ficción, crónica y novela,

verdad y creación literaria se entremezclan, anunciando una hibridez dudosa del autoritarismo de cualquier discurso rígido.

4. El dialogismo histórico

En *La llegada*, José Luis González narrativiza los sucesos del desembarque de las tropas norteamericanas en Puerto Rico en 1898 y su llegada a Llano Verde, un pueblo ficticio. La historia transcurre durante veinticuatro horas y se narra en trece capítulos, con estilos y voces narrativas diferentes y desde diferentes puntos de vista. Españoles, criollos, negros y norteamericanos, ricos y pobres, hombres y mujeres evalúan su situación bajo el dominio español y expresan su opinión y expectativas sobre el cambio de mando. Cada personaje representa un grupo social y racial diferente tanto como una percepción diferente de la invasión. Esta multiplicidad de voces y lenguajes que coexisten en el espacio de la novela presenta una visión más completa de la historia y a la vez apunta hacia la imposibilidad de escribir una historia completa y englobadora. Esta dicotomía es esencial en la novela posmoderna en general porque afirma “that there are only truths in the plural, and never one Truth; and there is rarely falseness per se, just others’ truths” (Hutcheon, *A poetics* 109). Además de su meta de afirmar la multiplicidad de versiones de la historia, Hutcheon también explica que el escritor posmoderno recurre a múltiples voces y estilos para narrar la historia como manera de romper la continuidad de la narración histórica tradicional. En *La llegada*, la narración es tergiversada por diferentes idiolectos, acentos y estilos que interrumpen y desestabilizan, “a way of contesting totalizing order” (Hutcheon, *A poetics* 114). A pesar de que las voces se someten a una visión de mundo conceptualmente dominante (monologismo bakhtiniano), las distintas voces o puntos de vista de la novela nunca son vehículos de la verdad

completa y se nota un esfuerzo para permitirle cierta representatividad a todas las perspectivas. El inglés del coronel Mackintosh, por ejemplo, interrumpe la narración en castellano. El lenguaje callejero y soez de las prostitutas se opone al monólogo serio y de índole religiosa del padre Antonio. El acento asturiano del soldado español herido contrasta con el acento puertorriqueño de Quintín, el bedel negro del ayuntamiento.¹²⁸ La hibridez genérica que se sugiere en el título también alude a la hibridez de la identidad puertorriqueña. *La llegada* desmitifica la visión de una homogeneidad racial, social y cultural en Puerto Rico, proyecto paternalista impuesto por los políticos e intelectuales de principios del siglo XX. Magdalena Perkowska-Álvarez explica en su artículo “Gran familia o pueblo dividido: Reescritura del relato paternalista de la nación en *La llegada*, de José Luis González” que en el proyecto de nación definido en el siglo XIX y retomado por los políticos e intelectuales de los años 30, la élite proyecta su identidad como *la* identidad nacional. Es una identidad conservadora y homogeneizadora que idealiza lo español (205). España, sin embargo, es un país cuya historia y cultura son marcadas por la hibridez. La península fue invadida y ocupada por civilizaciones que se mezclaron con los autóctonos y que dejaron sus marcas: griegos, iberos, celtas, romanos, visigodos, judíos y árabes imprimieron sus huellas en diferentes facetas de la cultura. En *La llegada*, la designación “asturiano” y “catalán” ante los nombres del alcalde y del médico remiten a la heterogeneidad de España. Así que la novela de José Luis González rechaza una

¹²⁸ En su libro *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral* Jorge Marccone constata que a partir de los años 60, se incorporan en la literatura hispanoamericana, con más frecuencia, registros orales y se efectúa una especie de mimesis del discurso oral. Afirma que algunos escritores buscan “ofrecer una noción de cultura alternativa a una concepción “letrada” de la cultura” a través de la inscripción del lenguaje oral. Postulamos que en *La llegada* la inscripción del lenguaje oral sirve para ofrecer una noción diferente de la cultura puertorriqueña, una que se aleja de la noción construida por la élite o la ciudad letrada para usar la terminología de Angel Rama.

definición estrecha y homogénea de nación y resalta la heterogeneidad del pueblo puertorriqueño.

4.1 Las múltiples voces y perspectivas en *La llegada*

Perkowska-Álvarez explica que “en la novela de González, la reescritura es un proceso doble consistente en la simultánea incorporación y subversión del código del discurso que desafía” (207). Es decir, *La llegada* incorpora una variedad de discursos que formaron parte del ayer puertorriqueño, pero no se limita a reproducirlos sino que dialoga con ellos. La novela incluye pero a la vez desacredita varios de los discursos hegemónicos como, por ejemplo, el discurso religioso hipócrita pronunciado por el padre Antonio, el discurso colonial racista articulado por el alcalde español Camuñas, el discurso separatista fracasado de Adrián Colomer y el autonomista y aprovechador del abogado Juan José Benítez y del médico Martínez Coss. En cuanto al padre Antonio, su imagen de devoción y religiosidad es manchada por la divulgación de una antigua relación sexual que dio fruto a una hija. La imagen del cura como pastor/padre que protege y guía a los creyentes se descompone aun más al revelar que él crió a esa hija como sobrina huérfana, escondiéndole el verdadero vínculo familiar entre ellos.

También, en *La llegada* se reta el discurso estrecho, elitista y racista español a través del alcalde asturiano Camuñas. Éste desdeña a los puertorriqueños “porque estos hijos del país, aun los que no descienden de africanos, no heredaron la nobleza de carácter que España prodigó durante cuatro siglos en estas tierras” (*La llegada* 67). La supuesta “nobleza de carácter” del alcalde es socavada por su oportunismo. La única preocupación de este hombre es su propia seguridad física y económica dentro del nuevo sistema colonizador. Le hubiera ofrecido la hospitalidad de su hogar al capitán

norteamericano “de habersele ocurrido [la idea] a tiempo” (152). Además de su oportunismo, su interacción altiva y autoritaria con el ex esclavo Quintín Correa y el informante mulato Joaquín Cepeda sirve para enfatizar aún más la desigualdad que él cree inherente entre españoles y puertorriqueños.

Adrián Colomer, personaje criollo separatista, lamenta la sustitución de un poder colonial por otro en Puerto Rico, culpando a los políticos débiles de la isla que no supieron negociar con España. Sin embargo, la separación de Colomer se hace a nivel personal, es decir se retira de la vida social y la actividad política: “... vencido ya por la fatiga del cuerpo y el espíritu”, lo que pone en duda su verdadero apego al separatismo (36). En el momento de la entrega de Llano Verde a los norteamericanos, lo encontramos en su casa, sentado en una mecedora, indignado pero “negándose a escuchar lo que su afligida conciencia le decía” (148).

Juan José Benítez, el abogado autonomista, aspiraba a la soberanía completa de Puerto Rico, sin embargo reconoce “las ventajas económicas que significará ser parte de la nación más rica del mundo” (24). Se perfila su actitud oportunista y aprovechadora cuando le ofrece hospedaje en su propia casa al coronel norteamericano en el momento de la entrega de la ciudad. También su colega, el médico Martínez Coss, exhibe una actitud egoísta según la define el narrador/cronista: “En verdad, era un oportunista: detestaba a los “cachacos”....Ahora veía con inquietud el cambio que entrañaba la llegada de los norteamericanos, pero sus dudas quedaban más que compensadas por el exaltante espectáculo del poder español hecho pedazos (53). El oportunismo del médico culmina en el momento de la entrada del coronel Mackintosh y sus tropas en Llano Verde cuando su esposa y sus hijas despliegan la bandera norteamericana en el balcón de su

casa adelantándose a las prostitutas que iban a hacer lo mismo. Estupefactas, una de las rameras declara: “¡Vámonos, niña, vámonos, que de ahora en adelante habrá que ver quiénes semos las putas de este pueblo!” (147).

La llegada incorpora y reta discursos hegemónicos mediante voces que la historiografía tradicional excluye o descarta deliberadamente. La obra llena los huecos de la historia al recuperar las voces de seres marginados tales como el negro, el mulato, el obrero, el blanco pobre y la prostituta, entre otros, y al cargarlas de nuevos significados. Estas voces subalternas fragmentan el discurso hegemónico y su multiplicidad de perspectivas recuerda constantemente que la ficción tanto como la historia son discursos condicionados por la situación de la persona que los pronuncia. Hutcheon afirma que en la novela histórica posmoderna “there is no sense of cultural universality. The protagonist...is overtly specific, individual, culturally and familially conditioned in his response to history, both public and private” (*A poetics* 114). Es una afirmación que se aplica a *La llegada*. Por ejemplo, el ex-esclavo negro, Quintín Correa, percibe la invasión norteamericana con cierto optimismo cauteloso porque los norteamericanos “peores que los españoles de seguro no serían: en su propio país tenían una república, y habían abolido la esclavitud diez años antes de que lo hiciera España. Habría que ver” (*La llegada* 130). El carpintero y sindicalista Catalino Romero tiene una actitud positiva ante la intervención estadounidense porque “las cosas en las que nosotros creemos no son delito en los Estados Unidos. Allá el movimiento obrero es legal, hay derecho a la huelga, hay libertad de prensa y de reunión” (98). Las prostitutas también perciben el cambio de poder con optimismo porque tienen la esperanza de nuevos clientes. Sus clientes del momento, como el abogado Benítez, habían dejado de ir por las tensiones

políticas o les dejaban poquísimas propinas. Linda Hutcheon afirma que en lugar de héroes nacionales cuya versión de la realidad se presenta como verdad absoluta, la obra posmoderna abre el espacio para protagonistas ex-céntricos, marginales, como lo son el sindicalista, las prostitutas y el ex-esclavo, personajes que cuentan su propia versión de la historia.

4.2 La desmitificación del héroe histórico

De todas las voces que se articulan en *La llegada*, a primera vista, ninguna se destaca por tener la versión más verídica o por ser representativa de la nación puertorriqueña.¹²⁹ De hecho, se desmitifica en la novela cualquier idealización de seres simbólicos representativos ennoblecidos por la élite cultural y política.¹³⁰ El jíbaro, por ejemplo, adoptado como representante de la nación puertorriqueña por la élite, es uno de los primeros símbolos que la novela destroza. Perkowska-Álvarez nos recuerda que:

El campesino de la región montañosa del interior de la isla fue convertido por los autores de la generación del 30 en el emblema de cultura puertorriqueña.... Su imagen idealizada, es decir, blanqueada y ennoblecida, permitía construir una noción coherente de la peculiaridad de

¹²⁹ A pesar de cederle espacio a diferentes voces en la novela, José Luis González privilegia las voces marginadas, en particular la del ex-esclavo Quintín Correa. Este enaltecimiento coincide con la perspectiva del autor sobre la formación de la nación puertorriqueña detallada en su ensayo “El país de cuatro pisos. (Notas para una definición de la cultura puertorriqueña)”.

¹³⁰ Perkowska-Álvarez también aclara que la polifonía de perspectivas sobre la invasión sirve para destrozarse la homogeneidad de propósito de los puertorriqueños y la idea de una identidad nacional que los une a todos. “Si bien todos los habitantes del pueblo coinciden en dar una recepción favorable o, por lo menos, expectante a las tropas norteamericanas, no se encuentran dos perspectivas parecidas sobre lo que esta llegada significa para ellos y para el país” (212). Aunque coincidimos con esta declaración de Perkowska-Álvarez, aclaramos que para varios miembros de la minoría marginada la llegada de los norteamericanos significa cierta venganza contra los españoles, es decir, estos personajes comparten de cierta manera una posición sobre el efecto de la invasión sobre su vida.

la cultura puertorriqueña frente a la política del nuevo poder colonial y, a la vez, marginalizar el legado cultural de los africanos y mulatos. (211)

Sin embargo, el jíbaro que aparece brevemente en la novela es “un hombre pálido y andrajoso” cuya reacción a los soldados españoles derrotados es desdeñosa. Su silencio en la novela comunica su ausencia del proyecto de nación y demuestra que el jíbaro incluido en este proyecto es una fabricación, un jíbaro idealizado sin tomar en cuenta su resentimiento por los abusos sufridos a manos del sistema colonial (Perkowska-Álvarez, 212). Así, el mito del jíbaro, producido por la élite política para cumplimentar la utopía de una nación puertorriqueña homogénea y unida, queda invalidado.

En la novela histórica posmoderna no hay espacio para los héroes históricos, lo que explica la razón por la cual la imagen del norteamericano “libertador” es también desmitificada en *La llegada*. La percepción del ejército estadounidense como elemento que trae la salvación a Puerto Rico es desestabilizada y ridiculizada a través de la caracterización cómico-grotesca del coronel Mackintosh. Afligido por la diarrea, enfermedad que se describe en la novela con bastante detalle, el coronel norteamericano es despojado de toda gloria y su llegada de todo pavoneo. Raúl Román Riefköhl comenta esta herramienta de González en su artículo “Crónica de una llegada anunciada: La llegada de José Luis González”. Explica que “la campaña conquistadora y la llegada misma de los nuevos “libertadores” están desprovistas de la grandeza y magnitud que les correspondería si tomamos como modelos las grandes crónicas de conquistas” (75). Así que la descripción del coronel Mackintosh de enfermizo adquiere un aspecto cómico y repugnante:

Cinco veces...se levantó el coronel a aliviar su vientre torturado, y una de ellas se lo topó el centinela. En lugar de hacerse el desentendido, como mandaba la decencia en semejantes casos,...el mocetón se le cuadró, saludó con marcialidad obviamente exagerada y reanudó su ronda marcando el paso. El coronel sintió ganas de patearlo, pero su incómoda posición sólo le permitió mandarlo al diablo con el pensamiento. (*La llegada* 110)

El coronel no sólo tiene que padecer los dolores de la diarrea sino también la falta de privacidad y la humillación entre sus propios soldados. A través de su caracterización ridícula se socava el poder y la importancia del coronel, representante del poder estadounidense, y se desmitifica su imagen de héroe.

La llegada repiensa la relación entre historia y ficción tanto como la expresión de la puertorriqueñidad. Esta novela de José Luis González incorpora el pasado ya registrado sólo para demostrar su insuficiencia y sus vacíos. Subvierte los procesos tradicionales de narrar historia al narrar toda una invasión en el transcurso de veinticuatro horas. La novela cuestiona la calidad sagrada del texto histórico. O sea, a través de la pluralidad de voces y perspectivas, esta “crónica con ficción” niega la autoridad de un narrador/testigo histórico tradicional y cualquier posibilidad de una versión única de los hechos. Al héroe nacional tradicional, como el jíbaro, lo representa como personaje defectuoso y falible. Se posiciona en los vacíos de la historia para narrar una puertorriqueñidad híbrida y rica en su expresión. Entonces concluimos que a pesar de la orientación esencialmente monológica de la novela, hay rasgos de dialogización en la representación de la historia. Es decir, aunque los personajes representan verdades

diferentes, sus voces permanecen subordinadas a la perspectiva del narrador ubicuo, desdoblamiento del autor, hecho fácilmente comprobable al enfrentarse su ensayo “El país de cuatro pisos. (Notas para una definición de la cultura puertorriqueña)” con su novela. Sin embargo, se busca dialogizar el gran relato de la Historia en *La llegada*, mostrándose que ante la versión oficial de la historia existen varias versiones igualmente posibles y válidas.

5. La intertextualidad

Parte de la dialogización que pretende *La llegada* la efectúa la novela a través de la intertextualidad. La obra, como se ha mencionado antes, incorpora y dialoga con varios textos y géneros lo que la caracteriza como obra intertextual. Julia Kristeva, quien acuñó el término, concibe el texto según dos ejes: un eje horizontal que conecta al/ a la autor/a con el/la lector/a de un texto y un eje vertical que conecta el texto con otros textos. Es a este último eje que nos referimos. El diálogo intertextual recuerda que los textos no existen en un vacío sino que tienen una relación con otros textos literarios, culturales, históricos, políticos, etc... *La llegada* como obra puertorriqueña se posiciona dentro de este marco teórico al declararse historia y ficción, apelando a ambos géneros y a las obras que los conforman. Se inserta así en el corpus de obras posmodernas en las que la intertextualidad es un proceso característico.¹³¹

5.1 El diálogo intratextual

Parte de la conversación que mantiene la obra con otros textos es de tipo intratextual. En su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Gerard Genette

¹³¹ En *La precisión de la incertidumbre: Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Lauro Zavala determina que “la intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea” (155).

define el conjunto de relaciones que mantiene una obra con otros textos del mismo autor como intratextualidad. *La llegada* efectúa un diálogo con otros escritos de José Luis González e incorpora sus ideas, en particular las que desarrolla en “El país de cuatro pisos. (Notas para una definición de la cultura puertorriqueña)”. Con el propósito de evaluar el impacto de “la intervención colonialista norteamericana”, González formula en este ensayo una definición de la cultura puertorriqueña que él explica en términos de “pisos”. El primero lo compusieron los mestizos, esencialmente esclavos africanos que se mezclaron con taínos antes de su exterminio total y más adelante con trabajadores españoles. Al primer “piso” se le añadió otro durante el siglo XIX con dos oleadas inmigratorias grandes. La primera se efectúa a principios del siglo por parte de refugiados de otras colonias hispanoamericanas que huían de las guerras de independencia en el resto del continente. La sigue otra oleada compuesta mayormente de razas blancas (ingleses, franceses, holandeses e irlandeses apoyados por la Cédula de Gracias de 1815). A mediados del siglo XIX, corsos, mallorquines y catalanes inmigran a la isla en grandes números y se instalan en las regiones montañosas llevando a cabo “una segunda colonización” (González, “El país” 23). Según González, el proceso de formación nacional que estaba en desarrollo “sufrió profundos trastornos” por este acontecimiento porque la cultura que estaba en pleno desarrollo fue interrumpida por la llegada de inmigrantes “cuya riqueza se fundó en la expropiación de los antiguos estancieros criollos y en la explotación despiadada de un campesinado nativo” (26, 23). En 1898, la invasión norteamericana le agregó otro piso al “segundo todavía mal amueblado” y causó una transformación de éste (26). Los hacendados ricos perdieron su monopolio sobre el poder y la riqueza de la isla cuando los Estados Unidos introdujeron el monocultivo del

azúcar y favorecieron a los inversores y terratenientes norteamericanos. El cuarto piso lo añadieron el “capitalismo tardío norteamericano y el populismo oportunista puertorriqueño” a partir de los años cuarenta (38-39). Según José Luis González este piso sigue desmoronándose desde la década del sesenta, debido a que “desempleo y marginación masivos, dependencia desmoralizante de una falsa beneficencia extranjera, incremento incontrolable de una delincuencia y una criminalidad en gran medida importadas, despolitización e irresponsabilidad cívica” son una realidad cotidiana (39).

La novela se propone la misma pregunta que el ensayo: definir la cultura puertorriqueña en el momento de la intervención estadounidense en 1898. Ficcionaliza la invasión, que para González, es un evento decisivo y transformador. Es el momento en que el tercer piso se le añade al segundo, señalando el fin del monopolio español sobre los criollos puertorriqueños y el fin del abuso de los marginados por éstos últimos. Propone destrozarse el mito de una homogeneidad social, racial y cultural en Puerto Rico y explica que cuando llegaron los norteamericanos “esa nación estaba tan escindida racial, social, económica y culturalmente que más bien deberíamos hablar de dos naciones” (24). Los personajes de la novela ilustran esta escisión a la cual se refiere el autor tanto como la hibridez racial y cultural que existe en la isla. Reflejan la fragmentación ideológica de los puertorriqueños, puesto que cada uno presenta su propio proyecto en lugar de una visión coherente y homogénea. Las varias imágenes de la élite puertorriqueña en la novela la caracterizan como decaída, inactiva, aprovechadora y racista. Personajes como el alcalde, el cura, el abogado y el médico representan una élite social que en sí no estaba unida pero que compartía la debilidad, la inactividad, la hipocresía y el racismo. Esta caracterización reitera la pregunta de González en su ensayo: “Si esa clase se

caracterizaba...por su debilidad y su inmadurez históricas, ¿podía ser fuerte y madura la cultura producida por ella? (“El país” 28). Camuñas desdeña a los hijos del país y demuestra una actitud racista hacia los más marginados a quienes maltrata. El cura tacha a los habitantes de Llano Verde de avaros y su entorno de corrupto pero no reconoce su propia hipocresía y su corrupción física y moral. Los profesionales Benítez y Martínez Coss manifiestan ambición y codicia. Sus alianzas políticas son estratégicas y sólo evidencian su deseo de permanecer en el poder.¹³²

La novela también representa a los miembros de la capa social dominada multirracial compuesta de jíbaros, trabajadores y pobres. Para José Luis González, este grupo de la sociedad puertorriqueña vio la invasión norteamericana de manera positiva porque “los trabajadores vieron la oportunidad de un *ajuste de cuentas* con la clase propietaria en todos los terrenos” (“El país” 32). El carpintero y sindicalista Romero en la novela vela toda la noche en espera de la posible llegada a su casa del líder sindical Santiago Iglesias Pantín, quien se había escapado de su prisión gracias al bombardeo de San Juan.¹³³ Romero acoge la invasión porque responde al deseo de las masas trabajadoras puertorriqueñas de aplanar las desigualdades y responderles a los poderosos por sus abusos. Esta desigualdad social, racial y económica es representada en la novela

¹³² Luis Muñoz Marín, líder del partido Autonomista Puertorriqueño abogó en España por la autonomía administrativa de Puerto Rico. En 1897, España, bajo el liderazgo de Práxedes Mateo Sagasta, le otorgó la autonomía política y administrativa a la isla. Algunos políticos no quisieron firmar la “Carta Autonómica” y se separaron del partido como el médico Martínez Coss en la novela.

¹³³ Santiago Iglesias Pantín era sindicalista español que luchó por los derechos de los trabajadores tanto en Cuba como en Puerto Rico. Fue encarcelado en Puerto Rico por sus actividades sindicalistas pero fue puesto en libertad siete meses después gracias a la intervención del gobierno norteamericano a su favor.

por la zona tricolor donde la pobreza es el denominador común de negros, mulatos y blancos.

Guillermo Irizarry explica esta representación espacial de la división social en Puerto Rico:

La relación entre la clase dominante y la clase trabajadora ejemplifica una estructuración del espacio social, vista en Llano Verde en la llamada “zona tricolor”. Las relaciones entre razas se problematizan al recordar la esclavitud que explotó de una manera específica a los negros en Puerto Rico y que tuvo como descendiente una fragmentación social que continuó aun después de la emancipación de los esclavos. (409)

Quintín Correa vive las consecuencias de esta explotación a la cual la abolición de la esclavitud no puso fin. Sus recuerdos de sus años de servidumbre, como esclavo y como trabajador jornalero, hacen que Quintín encarne la experiencia de todo un grupo social subalterno que vivió oprimido bajo la colonización española. Los recuerdos de Quintín de su madre africana presentan una visión de nación muy diferente a la predicada por el discurso elitista que le atribuye los orígenes puertorriqueños al jíbaro blanco descendiente de campesinos españoles:

De ella, [de su madre africana] tenía Quintín tan solo una vaga memoria...pero algunos detalles sí habían logrado sobrevivir en su recuerdo...que ella había nacido en África y la trajeron a Puerto Rico antes de cumplir los doce años. Sin embargo, de ahí a ser africana y no puertorriqueña había un buen trecho.... (*La llegada* 117)

En sus escritos, José Luis González caracteriza la cultura de los africanos y sus descendientes en la isla como fundacional, puesto que sus influencias se pueden ver en varios aspectos de la cultura puertorriqueña como en la vestimenta y la comida, por ejemplo (“El país” 20-21). Para él, la cultura popular, es decir la cultura producida por los oprimidos, nació primero y “esa cultura tiene tres raíces históricas: la taína, la africana y la española...la más importante, por razones económicas y sociales, y en consecuencia culturales, es la africana” (19). Este aspecto de la cultura puertorriqueña, según González, sólo se había estudiado hasta entonces como *folklore* por intelectuales que interpretaron sus manifestaciones a su manera. La polifonía de voces contradice el mito de la homogeneidad cultural y rechaza la idea de que “la que se presenta como “cultura general”, vale decir como “cultura nacional”, es, naturalmente, la cultura dominante” (13).

El diálogo intratextual que mantiene *La llegada* con “El país de cuatro pisos” propone nuevas maneras de reflexionar sobre el tema de la identidad puertorriqueña según la define el autor. La interacción entre los dos textos ilustra por un lado el predominio de la ideología de José Luis González en la novela, es decir, su anclaje en la modernidad. Es un proyecto doctrinal, unitario que no se disuelve en el caos y la fragmentación característicos de la posmodernidad y que mantiene ilusiones de progreso y que no abandona la gran utopía de una sociedad mejor en la cual reina la igualdad y la justicia. Al mismo tiempo y de manera paradójica, abre más posibilidades para aproximarse al tema de la realidad puertorriqueña desde una perspectiva posmoderna puesto que el diálogo intratextual sirve para insistir en la fragmentación ideológica de los puertorriqueños cuya visión de mundo no representa un consenso y para acertar la

necesidad de una pluralidad de perspectivas para mejor entender los acontecimientos históricos. También, la novela ilustra que la modernidad y sus promesas de progreso y mejoramiento social no han alcanzado a todos por igual. La modernidad fue un proyecto del cual las élites pudieron aprovecharse pero cuyos frutos no alcanzaron a las mujeres, los negros, los trabajadores y los pobres de manera igual. De esta manera a veces ambigua, la interacción entre los dos textos abre más posibilidades para aproximarse al tema desde un espacio liminal.

5.2 La parodia textual

Otra práctica que corresponde a la intertextualidad es la parodia. Según Linda Hutcheon, la parodia es imitación de un discurso preexistente caracterizada por inversión irónica. Añade que la parodia incorpora otros textos pero los repite con distancia crítica que subraya la diferencia en lugar de la semejanza (*A Theory of Parody* 6). El propósito de la parodia en la obra posmoderna según Hutcheon es confirmar y subvertir a la vez “el poder de las representaciones de la historia” (“La política” 189). Al definirse como crónica, *La llegada* establece un diálogo intertextual y paródico con las obras de los primeros testigos de la conquista del Nuevo Mundo al mismo tiempo que se inscribe en la tradición de la literatura colonial. Parodia las obras fundadoras del pasado que han contribuido a la formación de la identidad de todo latinoamericano/puertorriqueño pero no lo hace por motivos nostálgicos o glorificadores sino para reconsiderar su escritura del pasado y apuntar hacia sus vacíos e insuficiencias. Hutcheon apunta hacia el impulso de los escritores posmodernos de deshacerse de las grandes narrativas, de las cuales las crónicas forman parte, pero no rechazándolas sino incorporándolas con la intención de

retarlas: “These postmodern writers must overthrow the tyrannical weight of the texts that haunt them by incorporating them and inverting them” (*A Theory of Parody* 5).

La Llegada parodia la estructura abierta de la crónica, es decir, su manera de empezar donde el cronista lo decide y su capacidad de ampliarse indefinidamente. Según la definición de Hayden White: “Chronicles, are, strictly speaking, open-ended. In principle they have no inaugurations; they simply “begin” when the chronicler starts recording events. And they have no culminations or resolutions; they can go on indefinitely” (*Metahistory* 6). Como en una crónica, en *La Llegada* los hechos se presentan cronológicamente sin visos de seguir un argumento “como si el texto fuera un mero registro de sucesos sin especificar el proceso histórico” (Irizarry 400). En *La Llegada*, los hechos transcurren cronológicamente dentro del marco temporal de un día, pero como sucede en la crónica definida por Hayden White, no hay un final que resuelva los dilemas de los personajes para el lector.¹³⁴ Es decir, la novela carece de un cierre tradicional. También, como en las crónicas de Indias, las diferentes partes de la novela tienen una estructura fragmentada e híbrida incluyendo diferentes estilos y tonos narrativos. Sin embargo, esta hibridez genérica en la novela privilegia la voz de las minorías en lugar de la voz dominante y autoritaria del cronista. *La Llegada* también parodia el “yo” narrativo de las crónicas que actúa como verificador de los sucesos y cuyo discurso, por ende, se transforma en un discurso autoritario. Sin embargo este “yo” en la novela se multiplica y la narración de los sucesos se efectúa desde varios “yoes” cuyas perspectivas no son ni completas ni autoritarias, aunque al fin y al cabo representan

¹³⁴ Reconocemos aquí que *La Llegada* por su estructura, su apego a narrar los hechos según el orden temporal en que ocurrieron en un día y por apoyarse en el testimonio de testigos presenciales también dialoga con la crónica de índole periodística.

la perspectiva de un narrador que cuestiona la Historia Oficial desde las periferias de las verdades absolutas. José Luis González reconoce la hibridez del género cronístico que imitaba o tomaba prestado de otros géneros como la épica griega, los libros de caballerías, escritos históricos previos, la Celestina y la novela picaresca entre otros.¹³⁵ De esta manera, José Luis González parodia la crónica: la reproduce pero alterando sus principios y su manifestación con la intención de socavar su reclamo de veracidad y su autoridad.

La llegada alude a las crónicas de Indias al reproducir en la entrada de la novela parte de un poema de Ernesto Cardenal, que en sí incluye y parodia tanto el contenido como el lenguaje de las primeras crónicas. Desde el principio, es decir, desde que el/la lector/a abre el libro, se pone de relieve el juego paródico que la novela emprende. *El estrecho dudoso* de Cardenal es un poema que se apropia de fragmentos de cartas, crónicas, diarios y relaciones, los reproduce, manipulándolos para revelar otras perspectivas a las grabadas por la historia oficial. Ubica en un mismo espacio escritos de diferentes épocas, pero cuya proximidad permite tener una perspectiva diferente de la historia. Esta reescritura histórica pretende resemantizar el significado de toda una época de formación y fundación de la latinoamericanidad. Así que la reproducción al principio de *La llegada* de un poema que en sí es otra reproducción, mejor dicho la imitación de la imitación, resalta el juego paródico a través del cual José Luis González pretende dismantelar los grandes relatos fundadores de las Américas.

¹³⁵ Véase el artículo de Guillermo Serés “La crónica de un testigo de vista: Bernal Díaz del Castillo” sobre las influencias de otros géneros sobre la crónica.

5.3 La parodia visual

Al intercalar signos pictóricos y fotografías en la narración, *La llegada* también parodia el discurso visual de las ékfrasis, es decir, los grabados y los dibujos que aparecen en muchas de las crónicas de Indias tanto como en las crónicas de viaje de finales del siglo XIX. En su artículo “La imagen del/en el texto: el ekfrasis, lo post-moderno y la poesía española del siglo XX” Margaret Persin traza una conexión entre el uso del ékfrasis en los textos posmodernos y el escepticismo ante las verdades fijas y únicas. Explica que cuando los textos se apropian de una forma de arte para hablar de otra reconocen que la escritura es insuficiente y que “no sirve sus propósitos o necesidades artísticas” (46). La incorporación de signos pictóricos y fotográficos y la alusión a otras formas de arte en el texto de González sirve para cuestionar el canon histórico y el literario que condensaron la imagen del otro colonizado y su mundo en unas definiciones estrechas y limitantes. Por ejemplo, en las primeras crónicas de Indias, los cronistas se esforzaron en nombrar y describir lo nuevo y lo antes desconocido para sus lectores europeos. Para ello acudieron a la descripción verbal de lo que veían y experimentaban, creando así una serie de imágenes en el pensamiento europeo que visualizaban la experiencia nueva.¹³⁶ En las crónicas de Indias ilustradas, los grabados y

¹³⁶ Los diarios de Cristóbal Colón son los primeros documentos que crean estas imágenes duraderas e influyentes en el imaginario europeo. Un ejemplo es su descripción de uno de los primeros grupos de indígenas que encuentra: “Yo porque nos tuviesen mucha amistad, porque conocí que era gente que mejor se libraría y convertiría a nuestra Santa Fe con amor que no por fuerza; les di a algunos de ellos unos bonetes colorados y unas cuentas de vidrio que se ponían al pescuezo, y otras cosas que nos les dábamos, como cuentecillas de vidrio y cascabeles. Ellos andaban todos desnudos como su madre los parió, y también las mujeres, aunque no vide más de una farto moza, y todos los que yo vi eran todos mancebos, que ninguno vide de edad de más de treinta años: muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos, y muy buenas caras: los cabellos gruesos cuasi como sedas de cola de caballos, e cortos.... Ellos no traen armas ni las cognocen, porque les amostré espadas y las tomaban por el filo, y se cortaban con ignorancia. Ellos

dibujos tenían la meta de representar, tanto mediante el uso de la palabra como de la imagen, el Nuevo Mundo para España y Europa. Estos documentos visuales representaban un medio eficaz para transmitir ideas y creencias sobre este mundo nuevo y sus habitantes. Es a partir de estas imágenes que se consolida la conceptualización del indio, por ejemplo, y se establecen las estructuras de poder y control en el Nuevo Mundo.¹³⁷ También en los libros de viaje decimonónicos, las imágenes tenían la meta de introducir las tierras recién adquiridas y sus habitantes al público norteamericano. Sus fotografías y su narración revelan el discurso imperialista que, como en las crónicas de Indias, efectúa una construcción del “otro” colonizado a base de la diferencia y lo encaja dentro de unas definiciones precisas. Analizaremos las fotografías que aparecen en *La llegada* con detenimiento más adelante pero es importante observar que el diálogo que emprende la novela con la imagen sirve para comunicar que los documentos visuales son discurso y transmiten ideología. En *Image-Music-Text* Roland Barthes afirma que las imágenes contienen signos polisémicos: implican una serie de significados. Sin embargo, cada sociedad, según él, desarrolla estrategias para fijar “la cadena flotante” de significados para luchar contra el terror de los signos inciertos o inestables (38-39). Los

deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía...” (Cristóbal Colón 110-111).

¹³⁷ En *La Guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, Serge Gruzinski traza la evolución del significado, en el imaginario europeo, del zemí, un objeto descrito en las cartas de Colón y que formaba parte de la cultura de los indígenas. Gruzinski muestra cómo los escritos de Pedro Mártir—figura importante en la corte española y religioso cuyos escritos informan el resto de Europa sobre las novedades y los descubrimientos nuevos del Nuevo Mundo—transforman este artefacto y lo imbuyen, poco a poco, de nuevos significados más relacionados con creencias europeas que indígenas. “Pasado el choque de lo desconocido y la primera interpretación colombina, tentativa y flexible, se efectuó el encuadre (Pedro Mártir), se redujo el campo, se estilizó y se dramatizó la visión, hasta que surgió la “visión americana”, en realidad réplica pura y simple de un déja-vu europeo. La mirada del colonizador colocó sobre lo indígena la red reductora pero eficaz y cómoda de lo demoníaco” (Gruzinski 31).

documentos que acompañan la conquista del continente americano despliegan estrategias que limitan “la cadena flotante de significados” y, por ende, el miedo que significaba enfrentarse con un mundo y un otro indefinibles. Es contra este impulso restringidor que José Luis González lucha al incorporar y dialogar con imágenes de la latinoamericanidad y la puertorriqueñidad.

La recontextualización y la resemantización de las fotografías en *La llegada* reafirman que no hay discurso histórico objetivo. El/la lector/a de la novela tanto como el/la observador/a de la imagen participan en la significación del texto escrito y/o visual. Uno de los textos que sirve de materia bruta para José Luis González es *Our Islands and Their People as Seen with Camera and Pencil*, libro norteamericano publicado en 1899. Esta obra es representativa de un grupo de publicaciones de su época cuyo propósito era informar al público norteamericano sobre las nuevas posesiones en ultramar.¹³⁸ Las fotografías que se centran en la geografía, los recursos naturales y la gente de estos territorios, tenían la meta de definir al “otro” poseído y explotarlo. Las reproducciones fotográficas forman un segundo plano narrativo en *La llegada* y dialogan con las ideas expuestas en la novela de González.¹³⁹ Su función no es simplemente ornamentativa; yuxtapuestas con la narrativa, estas fotografías desestabilizan la mirada colonial tradicional que definía al sujeto puertorriqueño y deconstruyen el autoritarismo de este sistema. Aunque inicialmente formaban parte de un discurso colonizador y esencialista

¹³⁸ Otras publicaciones de la misma vertiente incluyen *Our New Possessions* de Trumbull White (1898); *Puerto Rico and its Resources* de Frederick Ober (1898); *Our Island Empire* de Charles Morris (1899); *The New America and the Far East* de George Waldo Browne (1910) y *Our Atlantic Possessions* de Jay Earle Thomson (1928).

¹³⁹ Este trabajo supone que José Luis González escogió él mismo las fotografías que incluye en su novela. No hay otra información que contradiga esta suposición.

que reducía al puertorriqueño a un ser primitivo incapaz de gobernarse a sí mismo, estas fotografías se incorporan en *La llegada* para luego ser retadas esta vez como parte de una obra que explora lo que significa ser puertorriqueño desde un punto de vista puertorriqueño.

Desde el momento de su aparición en la Francia de 1839 la fotografía fue incorporada en diferentes discursos como el científico, el militar y el educativo. Se subrayó cómo la nueva técnica fotográfica permitía obtener documentos exactos y veraces. La fotografía proporcionaba la ilusión de la exactitud y de transmitir el objeto de estudio tal cual. Por su presunta lealtad a la verdad y su supuesta objetividad la fotografía se convirtió en aspecto esencial de la exploración y la definición de las posesiones coloniales de grandes imperios del siglo XIX. Era una herramienta indispensable en la delimitación y domesticación de los territorios coloniales con el fin de poseerlos. En *Picturing Empire* James Ryan explica que “the invention and development of photography (from 1839) concurred with the extraordinary expansion of Britain’s overseas Empire. ... An indispensable record of the progress and achievements of Empire was provided by photography ...” (11). En *Another Way of Telling* Berger y Mohr también comentan la coincidencia de la invención de la cámara y la impresa imperialista:

...all over the world during the nineteenth century, European travelers, soldiers, colonial administrators, adventurers, took photographs of “the natives”, their customs, their architecture, their richness, their poverty, their women’s breasts, their headdresses; and these images, besides provoking amazement, were presented and read as proof of the justice of the imperial division of the world. The division between those who

organized and rationalized and surveyed, and those who *were* surveyed.

(97)

Además de convalidar el proyecto imperialista, la fotografía era una manera eficaz, explica James Ryan, de tasar y catalogar las diferentes razas en las colonias nuevas. Las fotografías movilizaban, reforzaban y a veces contradecían conceptos sobre la alteridad racial y cultural mantenidos en la metrópoli.

De la misma manera, el expansionismo norteamericano dependió de la fotografía en la descripción y exploración de territorios recién adquiridos al concluir la guerra entre Estados Unidos y España. *Our Islands and their People as Seen with Camera and Pencil*, formó parte de un grupo de publicaciones editados por William S. Bryan, que caracterizaron la época de expansionismo norteamericano. Las fotografías que aparecen en la obra y que se centran en la geografía, los recursos naturales y los habitantes de estos territorios, tenían la meta de familiarizar a los estadounidenses con las nuevas posesiones y definir al “otro” poseído y explotarlo. Ver al otro llega a ser sinónimo de dominarlo puesto que en *On Photography* Susan Sontag explica que el acto de fotografiar un objeto significa poseerlo y al poseerlo uno tiene la impresión de conocerlo y al conocerlo uno piensa que puede tener poder sobre él. Es justamente esta relación de la fotografía con el poder que John Tagg explora a profundidad en su libro *The Burden of Representation*. Tagg critica cómo el estado manipula la fotografía para sus propósitos. Señala el poder de los aparatos del estado local que justifican sus discursos y sus políticas mediante la cámara, otorgándole autoridad a las imágenes producidas para presentarse como evidencia o verdad empírica (64). Por su parte, Lanny Thompson en su estudio sobre *Our Islands* profundiza sobre el uso de la fotografía como parte de definir, conocer y dominar

al puertorriqueño. Explica que “La práctica de describir y descubrir al pueblo de Puerto Rico fue parte del proceso de establecer una relación cultural desigual entre la colonia y la metrópoli, es decir, de la construcción del “otro” colonizado. La fotografía, lejos de ser una técnica objetiva, formó una parte integral de este discurso colonia” (5). Aunque los fotógrafos y autores de *Our Islands* establecen su autoridad narrativa por haber sido observadores directos, testigos oculares de lo que describen, la objetividad que afirman se deshace al leer títulos como “Primitive Porto Rico” y “Wild Races of the Phillipine Islands”. La construcción del “otro” en esta obra denota una actitud autoritaria positivista y racista. Thompson explica que “Las descripciones de la gente usualmente conllevaban evaluaciones sobre su gobernabilidad, su capacidad y hábitos de trabajo, su cultura y su posible americanización” (8). Es una actitud que forma parte de un proyecto “civilizador” de tipo imperialista.

5.3.1 El diálogo paródico entre *La llegada* y *Our Islands and their people*

Algunas de las fotografías de *Our Islands* reaparecen en *La llegada* más de ochenta años después de su publicación inicial. Las fotografías que aparecen en *La llegada* funcionan como un segundo plano narrativo que dialoga con la escritura misma. Al insertarse en la horizontalidad de la escritura el marco de las fotografías parece esfumarse, estableciéndose continuidad y fluidez semántica entre la imagen visual congelada en la foto y el contenido del discurso escrito. Es una herramienta que pretende desafiar la noción de veracidad y objetividad de la imagen fotográfica especialmente como archivo visual de la puertorriqueñidad.

Según lo explica Graham Clarke en *The Photograph*, la fotografía no tiene un significado fijo y universal, como se pensaba en el siglo XIX, sino que su significado

depende del contexto en que se lee (19). Tampoco es mimesis de la realidad, documento fiel de lo fotografiado porque los fotógrafos “are haunted by tacit imperatives of taste and conscience” (Sontag, *On Photography* 6). El reciclaje, la manipulación y la resemantización de las fotografías que emprende José Luis González en *La llegada* reflejan el ímpetu durante la segunda mitad del siglo XX para reconsiderar la función de la fotografía y reconocer la flexibilidad de su mensaje. José Luis González demuestra que la fotografía, al igual que la escritura, es construcción cultural que connota cierto proyecto ideológico y que no es representación irrefutable de una única verdad (Berger 97-111). O sea, la fotografía no representa verdad indiscutible y tajante, sino que puede estar impregnada de muchos significados según la orientación y el contexto ideológico de la persona que la tome, la mire y la interprete. Su desconfianza en las verdades fijas y los valores universales supuestamente contenidos en la imagen fotográfica es uno de varios elementos que acercan *La llegada* a la escritura posmoderna.

La primera fotografía aparece en la portada de la novela y luego se reproduce al abrir el libro, una página antes de la dedicatoria. La original que aparece en *Our Islands* retrata a unos cincuenta soldados en un campamento en Cuba. Algunos están sentados, otros reposados y otros de pie, pero todos en estado de informalidad. La leyenda bajo la fotografía original explica:

Throughout the Islands, wherever our soldiers went, they were received by the native population as friends and deliverers. Many Cuban boys, who had been rendered homeless by Spanish cruelty, fraternized with our men and made themselves as much a part of the “outfit” as if they were enlisted for the war. (*Our Islands* 4)

Este comentario reitera el discurso norteamericano oficial de la época que promueve la guerra contra España no por razones expansionistas sino humanitarias. La crueldad del imperio español había sido comentada y exagerada en los periódicos norteamericanos por meses antes de la declaración de guerra y habían insistido en la necesidad de la intervención estadounidense.¹⁴⁰ Este proyecto redentor se delinea en *Our Islands* desde sus primeras páginas en las cuales el general de división del ejército norteamericano, Joseph Wheeler, comenta:

The war of 1898 was probably more essentially a war of the people than any other conflict of arms in which this country has been engaged. The long continued series of atrocities practiced by Spanish officials in Cuba exhausted the patience and aroused the humane sentiments of American citizens to such a degree as to compel positive action upon the part of the government. (3)

Esta misma fotografía aparece ampliada en la novela, eliminada casi la mitad de la foto original. Excluye a la mayoría de los soldados sentados, en reposo, y pone de relieve a los soldados agachados y rodeados por niños nativos. La manipulación de la imagen incluida en la novela resalta dos cosas: la bandera norteamericana y la compostura relajada de los soldados sentados a nivel de los niños. Esta introducción visual a la novela anuncia el proyecto de la obra de visitar el pasado (obvio por la fotografía en blanco y negro y la palabra “crónica” en el título en negrita encima de la foto) y dialogar con ese

¹⁴⁰ Para más información sobre el tema véase: *Crucible of Empire: The Spanish American War and its Aftermath* de James C. Bradford. También el sitio de la red de PBS titulado, como el libro que lo inspira, *Crucible of Empire: The Spanish American War and its Aftermath* tiene información visual y auditiva valiosa relacionada con el tema. Véase: <http://www.pbs.org/crucible>.

momento clave en la historia de Puerto Rico, es decir el momento de la retirada de las fuerzas españolas y el arribo de los norteamericanos a la isla. También este prelude fotográfico sugiere que la novela socavará el discurso del poder, el de la historia oficial, al enfatizar la igualdad espacial de los soldados y los niños. Por un lado, la foto muestra la idealización del contacto inicial entre imperio y colonia al subrayar la aparente “amistad” entre soldados invasores y niños invadidos, pasando así por alto la violencia de la intervención. Por otro lado, la fotografía no comunica el supuesto proyecto de salvación o redención de los norteamericanos sino que resalta la curiosidad de los jóvenes que fraternizan con los soldados por llevar sus sombreros y cargar sus cantinas. Lanny Thompson señala que *Our Islands* a menudo subrayaba la inocencia y el primitivismo del puertorriqueño a través de las fotografías de niños locales. Sin embargo, los niños de la foto de la portada no están desnudos ni llevan harapos y no parecen estar acosando a los soldados por comida y dinero. Al contrario, tanto soldados como niños parecen disfrutar de mutua compañía. Entonces, la imagen del norteamericano como salvador es desmitificada y despojada de la gloria de las grandes narraciones históricas.

Falta comentar que la foto que acabamos de analizar retrata una escena que ocurre en Cuba y no en Puerto Rico. De hecho, varias de las fotografías que José Luis González escoge intercalar en su novela se refieren a contextos cubanos. Sin embargo, el autor las usa para comentar un espacio histórico y cultural puertorriqueño. Esta manipulación revela el juego paródico posmoderno que emprende la novela y que satiriza la ignorancia y el racismo que se perfilan en el discurso imperialista norteamericano que agrupa a todos los colonizados con toda su complejidad racial, social y económica bajo definiciones

esencialistas.¹⁴¹ Linda Hutcheon explica que para la obra posmoderna la parodia de obras canónicas norteamericanas y europeas es una manera de apropiarse de la cultura dominante eurocéntrica y de cambiarla y reformularla (*A poetics* 130). También reconoce que la parodia encarna y aviva tensiones históricas, una meta que según nuestro criterio José Luis González pretende con la inclusión de fotografías en su obra (Hutcheon, *A Theory* xii).

La próxima fotografía de interés para este estudio aparece al principio del primer capítulo y es de unos soldados españoles montados a caballo que miran a la distancia. En *Our Islands*, la leyenda describe la actividad de este grupo militar: “SPANISH CAVALRY ON SCOUTING DUTY” (8). En *La llegada*, José Luis González manipula esta fotografía, excluyendo, por ejemplo, al primer soldado del lado derecho cuya pose parece más relajada y menos oficial. También elimina la presencia en el trasfondo de tres personas descalzas refrescándose en el agua de un riachuelo. La foto editada que se incluye en *La llegada* se centra exclusivamente en cuatro de los soldados cuya pose es seria y rígida. El lenguaje gestual de estos hombres de armas, representativos del imperio español, comunica orgullo y soberbia. La narración en el primer capítulo describe su retirada ante el avance de las tropas norteamericanas y lo que se narra es su impotencia política y militar. Por ejemplo, durante su retroceso se les gritan insultos a los soldados, lo que demuestra que ya no se acepta su autoridad en la isla: “¡Cachacos hijos de la gran puta, al fin les llegó su hora!” (*La llegada* 11). El único poder que les queda, lo ejercen sobre un jíbaro pobre a quien le demandan agua con actitud tosca y mandona. A pesar de

¹⁴¹ Esta práctica continúa aún hoy en día. Ofrecemos como ejemplo el censo norteamericano más reciente que agrupa a todas las personas de ascendencia latinoamericana bajo una sola categoría.

las muchas deserciones de sus rangos y las pérdidas que sufren a manos de revolucionarios puertorriqueños, continúan comportándose con superioridad y soberbia. La debilidad del ejército español y su pérdida de poder se afirman de nuevo cuando al terminar de beber, un soldado grita “¡Viva España!” y nadie, ni siquiera el jíbaro, le hace eco. Representativo de los rangos más bajos de la sociedad, el jíbaro desafía el poder español con su silencio, y así reafirma que hasta los subalternos ya no se unen bajo el estandarte español.

Yuxtapuesta con la narración, la fotografía entonces asume otro significado: en lugar de describir una operación militar en la colonia, resalta la rigidez orgullosa de un ejército débil. El texto revela la verdadera impotencia y la cobardía del ejército español a pesar de su pose militar en la foto. Despojar la fotografía de toda sugerencia de movimiento y actividad, además de resaltar el trasfondo desolado y seco que rodea a los soldados, enfatiza su debilidad, y por extensión, la decadencia del imperio español cuya autoridad ya no se acepta en Puerto Rico.

La tercera fotografía que aparece al principio del segundo capítulo es de una mujer bien vestida con las manos posadas sobre su regazo, sosteniendo un ramo de flores. Esta mujer parece ser de cierta alcurnia por la elegancia de su vestido adornado con lazos y encajes. En el contexto de *Our Islands*, esta fotografía es acompañada de la siguiente descripción: “AN ACCOMPLISHED YOUNG SPANISH LADY OF MAYAGUEZ, PORTO RICO” (322). En el contexto de *La llegada*, esta mujer se distingue por su género y por su alta clase social. La mujer de la foto representa en la novela a la esposa española del licenciado criollo Juan José Benítez. Ella aparece únicamente en este capítulo, donde le pregunta a su esposo sobre el futuro de la isla dada la nueva presencia

norteamericana. La actitud impaciente del licenciado ante la ignorancia política de su esposa—la trata con “lástima” (16), “irritación” (16) y “aspereza” (18)—y la manera en la que él domina el diálogo refuerzan el hecho de que la esposa parece ser un simple adorno, sin verdadero poder o influencia.¹⁴² Relegada al espacio doméstico, ella es inútil en el espacio político. Además, esta mujer simboliza a la élite española y criolla de la isla que también es adorno y ornamento, hecho que se demuestra a través de su ineficacia política. Su poder y control son teóricos porque, en el momento de enfrentarse a las tropas invasoras, esta élite es incapaz de organizarse o de oponerse al poder norteamericano. Aunque como personaje, la esposa del licenciado Benítez no recibe, en comparación con su esposo, amplio tratamiento discursivo, se le otorga una foto a ella y no a su marido. Esta selección no es casual; al contrario, apoya la idea central del capítulo que le atribuye inactividad y debilidad a la élite que no supo ni quiso enfrentarse a la invasión norteamericana. Representa una inversión de la retórica decimonónica moderna de la documentación fotográfica del colonizador que asociaba debilidad y feminidad con el pueblo colonizado (Tagg 11).¹⁴³ Esta idea se ilustra cuando el licenciado Benítez, junto con otros miembros del gobierno local de Llano Verde, se reúnen ante la

¹⁴² Además de descubrir la jerarquía hombre-mujer que funciona dentro del espacio de la familia tradicional y que le asigna a la mujer un papel inferior y subordinado, para Perkowska-Álvarez, la escena entre Juan José Benítez y su esposa/alumna también señala el paternalismo de la élite que “recurre al discurso generalizador para crear la impresión de que sus preocupaciones y deseos se extienden a toda la comunidad” (Perkowska-Álvarez 208).

¹⁴³ En su libro *The Burden of Representation*, John Tagg explica que en el siglo diecinueve la fotografía es incorporada como herramienta en prácticas administrativas del Estado y en los discursos científicos como los de la antropología, la criminología, la anatomía médica y la psiquiatría entre otros. Tagg explica que estos discursos concebían a la clase trabajadora, a los pobres, a los criminales, a los enfermos y a los colonizados “as the passive – or, in this structure, ‘feminised’ – objects of knowledge. Subjected to a scrutinizing gaze, forced to emit signs, yet cut off from command of meaning, such groups were represented as, and wishfully rendered, incapable of speaking, acting or organizing for themselves” (11).

noticia del acercamiento norteamericano pero no son capaces de llegar a un acuerdo. Al final de una sesión tensa y llena de discordia, le relegan el trabajo de velar por la llegada de las tropas anglosajonas a un simple trabajador mientras que todos regresan a casa a dormir. La imagen de la élite española y criolla entonces es débil, afeminada, aferrada a un sistema colonial anticuado incapaz de actuar a favor del bien del pueblo. La actividad y la productividad se le delegan a las masas pobres y mestizas, representadas por Quintín Correa. La foto de la joven española es una parodia visual que sirve como herramienta de transgresión y distanciamiento en *La llegada*. Reiteramos, una vez más, la conexión entre las estrategias de perturbación empleadas en la novela, como lo es la parodia, y la posmodernidad.

La cuarta fotografía se ubica en el tercer capítulo pero no al principio como signo introductorio sino dentro del capítulo, en la tercera página específicamente. De esta forma interrumpe el fluir de la narración y crea conmoción en el lector o lectora. En primer plano hay un prisionero de espaldas a la cámara, arrodillado con las manos atadas detrás de la espalda y los ojos vendados. Su postura indica que el condenado está a punto de ser ejecutado, conclusión reforzada por el muro acribillado de balas enfrente de él. En su contexto original, esta foto es una reproducción de una ejecución hecha para el beneficio del fotógrafo como lo explica la leyenda:

It is said that one hundred and fifty Cuban patriots were executed at this place in a single day, by volleys from Spanish rifles. The marks of the bullets are plainly visible in the wall. Every city in Cuba has some such gruesome place as this, monuments to the long and determined struggle of the people for freedom. It will gratify the reader to know that the soldier

in the photograph was not executed; he merely posed for our artist. (*Our Islands* 247)

En el contexto de la novela, esta fotografía reitera las ideas del personaje de Don Adrián Colomer, separatista que había participado en una insurrección frustrada contra el poder español y cuya voz se une a la polifonía de voces en la novela. La soledad, el aislamiento y la frustración de Colomer ante la impotencia del puertorriqueño contra el imperio español se reiteran a través de la imagen visual del prisionero arrodillado y en posición de total impotencia y rendimiento. Colomer desdeña la inercia de sus compatriotas, resiente que se hayan rendido tan fácilmente y expresa su frustración por la falta de un levantamiento colectivo. Alude a Puerto Rico con desdén como un “país de lenguaraces” y se refiere a su gente con lástima como un “¡Pueblo inocente!” (30, 34). Para Colomer, su pueblo es ignorante, ingenuo e incapaz de orientar su propio destino: “Le hacen cuatro promesas, le cambian un pabellón por otro más ajeno aún, y se siente redimido” (34). La inocencia del pueblo puertorriqueño y su debilidad lo llevan a un simbólico piquete de fusilamiento, es decir, a la colonización y victimización ajena. En otras palabras, la incapacidad del pueblo puertorriqueño de ver el peligro a tiempo y de enfrentarse a él, lo condenan a ser victimizado. Estas declaraciones reflejan creencias canonizadas en textos puertorriqueños esencialistas, como los de Pedreira, Blanco y Marqués, que también caracterizan al puertorriqueño como ser débil, enfermizo e incapaz de determinar su rumbo en la vida.¹⁴⁴ Colomer, expresando las ideas de Pedreira y otros intelectuales de las primeras décadas del siglo veinte, le atribuye a una élite poderosa y

¹⁴⁴ Nos referimos aquí a *Insularismo* de Antonio Pedreira, *Prontuario histórico de Puerto Rico* de Tomás Blanco y “El puertorriqueño dócil” de René Marqués.

educada el deber de guiar a toda la nación: “Pero no era precisamente al pueblo, se decía a seguidas con amargo convencimiento, a quien cabía culpar por aquella situación, sino a quienes se arrogaban la misión de dirigirlo y orientarlo” (34). José Luis González parodia los textos antes mencionados que forman parte del canon literario puertorriqueño y que han llegado a insertarse en el imaginario borinqueño. Es una estrategia paródica que según Linda Hutcheon caracteriza la novela histórica posmoderna donde parodiar es “...to both enshrine the past and to question it”, exactamente lo que Luis González propone hacer a través de la alusión indirecta al discurso treintista (*A poetics* 126). Lo incluye como trasfondo de las ideas de Colomer para luego impugnarlo a través de la actitud crítica hacia la élite que se ha atribuido la responsabilidad de dirigir a las masas. El mito de unidad nacional que la élite promulga es una de las ‘historias’ fabricadas desde el poder y la acusación de Colomer denuncia esta falsedad. Afirma Perkowska-Álvarez: “...la posición central y privilegiada de la élite es a la vez reconstituida y cuestionada en la novela” (209).

La quinta fotografía de la novela aparece a mitad del cuarto capítulo de la novela e interrumpe el soliloquio furioso del sacerdote de Llano Verde. En su contexto original, esta foto representa “A PORTO RICAN CIGARRETTE GIRL”, una muchacha joven que mira la cámara directamente con las manos sobre las caderas (*Our Islands* 316). En *La llegada*, sin embargo, la mujer de la foto no es anónima, simple objeto de representación fotográfica, cuya identidad se resume en unas palabras. Al contrario, es una persona de carne y hueso con un pasado y un presente. En *Our Islands*, las fotos son instrumentos del colonizador para catalogar o clasificar y por ende entender, aunque superficialmente, al “otro” colonizado. José Luis González utiliza ese mismo instrumento visual pero lo

vacía de su propósito original para darle nuevos significados. La vendedora de cigarrillos en *Our Islands* se convierte en *La llegada* en Anita, la hija del sacerdote que acaba de enterarse por una prostituta del verdadero parentesco entre ella y el religioso. Al recontextualizar la fotografía, la postura de la joven comunica desafío y enojo ante el descubrimiento de la mentira. Su lenguaje gestual sugiere una actitud cuestionadora que no sólo pone en duda las palabras del sacerdote sino también la integridad de la institución que éste representa. La actitud posmoderna, según lo afirma Jean-François Lyotard en sus diversos escritos sobre el tema, señala el rechazo de las utopías y los mitos de origen. Es una perspectiva que cuestiona y resiste los grandes relatos que han producido la intolerancia y que se han desenmarado como insuficientes e hipócritas. Esta actitud se perfila en la yuxtaposición de la fotografía de la joven de postura desafiante con la narración del sacerdote cuya hipocresía y oportunismo acaban de ser revelados por las mismas prostitutas cuyo pecado denuncia desde su púlpito.

La sexta fotografía se encuentra hacia el final del capítulo cinco y retrata a unos hombres bien vestidos de pie en primer plano. En segundo plano hay unos soldados también de pie y un hombre a caballo. Todos los hombres miran al fotógrafo y su pose es informal, “tumbaos de lao”. El edificio en segundo plano tiene dos plantas y de las ventanas de la segunda se asoman varios hombres, signo de curiosidad, su mirada se dirige hacia el patio donde están los demás funcionarios. Esta foto en su contexto original lleva el título “SPANISH OFFICERS AND SOLDIERS AT ARECIBO, PORTO RICO. Showing the staff officers of the 25th Alfonso Guards, and some of the privates. This is one of the most famous of Spanish regiments” (*Our Islands* 324). Si en el contexto original la foto tiene la meta de mostrar uno de los regimientos españoles más

conocidos, en el contexto de *La llegada*, y más específicamente el del capítulo cinco, comunica, una vez más, la inactividad y pasividad de la capa regente en Puerto Rico. En el quinto capítulo los miembros del gobierno local de Llano Verde discuten el plan de acción ante el arribo inminente de los norteamericanos. Su cobardía y desunión revela la retórica vacía sobre la cual basan su poder, una retórica cuestionada a través de la posición física relajada e informal de los funcionarios cuyo deber es enfrentar el peligro norteamericano a sus puertas. En la foto, la situación provoca la curiosidad y el merodeo según lo confirma la presencia de espectadores asomándose a las ventanas del ayuntamiento, edificio simbólico del poder central. Los diferentes planos fotográficos insisten en la falta de dirección, de preparación y de poder de la clase dirigente de la isla. En su ensayo “El país de cuatro pisos” José Luis González comenta el fracaso de los separatistas de lograr la independencia puertorriqueña y lo atribuye a la falta de orientación y compromiso de los que tenían el poder y el capital en la isla:

Porque la única razón real de que los separatistas puertorriqueños no lograran la independencia nacional en el siglo XIX fue la que dio, en más de una ocasión, el propio Ramón Emeterio Betances, un revolucionario que después de su primer fracaso adquirió la sana costumbre de no engañarse a sí mismo, y esa razón era, para citar textualmente al padre del separatismo, que “los puertorriqueños no querían la independencia”. Pero, ¿qué querían decir exactamente esas palabras...? ¿Quiénes eran “los puertorriqueños” a que aludía Betances...? A Betances no le hacía falta ser marxista para saber que en su tiempo una revolución anticolonial que

no contara con el apoyo de la clase dirigente nativa estaba condenada al fracaso. (*“El país”* 16)

Esta fotografía entonces, reitera la falta de compromiso de la élite que tenía el poder a pesar de que en el texto las palabras del alcalde insistan en “el más alto sentido de responsabilidad ciudadana” y en estar “dispuestos a cualquier sacrificio”. Son palabras huecas al fin y al cabo porque los funcionarios no se organizan, ni tienen una actitud uniforme ante este evento monumental de gran importancia histórica y política. La desfamiliarización efectuada por la parodia visual refuerza el ímpetu de la novela de rechazar el orden establecido y de ridiculizar a sus representantes.

La séptima foto aparece en el octavo capítulo y es de una tropa de soldados españoles que posan para un retrato. Su postura no es oficial y rígida sino más bien relajada y variada. Algunos soldados miran la cámara, mientras que otros miran hacia otros lados. La posición física tampoco es uniforme porque cada uno de los soldados hace algo diferente con las manos. Todos llevan espadas aunque en primer plano, el arma de uno de los soldados reposa en el suelo cerca de él. En su contexto original, esta foto representa a un grupo de “SPANISH OFFICERS STATIONED IN PORTO RICO BEFORE THE AMERICAN OCCUPATION” (*Our Islands* 314). En el contexto de *La llegada*, esta fotografía acompaña la historia de Fermín, el soldado español herido abandonado en Llano Verde por su guarnición por la gravedad de su herida. Lo dejan solo sin sus armas con la esperanza que el alcalde lo encuentre antes que los norteamericanos. Conversando con el alcalde, este último deduce que fueron guerrilleros puertorriqueños a la vanguardia de las tropas norteamericanas quienes lo hirieron en una escaramuza con su guarnición española y no las tropas norteamericanas. Yuxtapuesta la

fotografía con la narración entonces, resalta la ineficacia del ejército español con sus armas anticuadas y la inconsistencia de su retórica de superioridad con la verdad de su decadencia.¹⁴⁵ Una vez más y conforme con las características contestatarias asociadas con la posmodernidad, la recontextualización de la fotografía sirve para corregir el canon y refutar las verdades absolutas y cerradas.

La octava fotografía es una escena de mercado que retrata, en primer plano, a dos hombres sentados frente a una tienda. En segundo plano hay dos hombres y seis niños de pie. Entre los dos grupos hay grandes canastas llenas de productos a la venta. Las personas retratadas en esta foto parecen ser gente común, trabajadores y niños de diferentes razas. Esta foto aparece en el noveno capítulo en el cual Petronila, esposa de Quintín, visita muy tarde a Catalino Romero, el carpintero de Llano Verde, con el propósito de pedirle la confección de un ataúd para un mulato difunto sin familia y despreciado por haber colaborado con el régimen español y haber dilatado a miembros de la comunidad. En el contexto original la foto se enfoca en una escena de mercado en un pueblo de la provincia de Pinar del Río, Cuba. En él se lee:

It is a custom of the people to meet at the market and exchange the gossip of the day and learn the news, these gatherings taking the place of the morning newspaper. In the center of the group the artist's little black mascot will be observed, with his tin cup in his hand, the only article of worldly wealth that he possessed. (*Our Islands* 121)

¹⁴⁵ Cuando Fermín le pregunta a su capitán si podrá volver a España, éste, a pesar de estar en retroceso ante el avance de las tropas norteamericanas, dice: “Nadie está pensando en volver a España por ahora y no hay por qué hablar de eso. El ejército español no ha sido derrotado: nos replegamos con el único propósito de ocupar mejores posiciones. Eso ya te lo dije antes” (*La llegada* 78).

La explicación enfatiza la pereza y falta de productividad del pueblo colonizado para quien el mercado funciona como espacio social en lugar de económico. La pobreza de la cual sufre es consecuencia de su falta de educación: se informa a través de los chismes comunes y corrientes en lugar de leer un periódico. La leyenda ilustra los mitos difundidos por la ideología imperialista que convierte a los pueblos colonizados en una raza inferior, ignorante e improductiva. Dado que su situación es tan desesperada, la intervención del colonizador se convierte en empresa altruista y sumamente necesaria.

En *La llegada* esta fotografía retrata a los puertorriqueños pobres que trabajan y se apoyan entre sí porque los reúne su situación de marginados: “los pobres siempre encontramos la manera de ayudarnos” (*La llegada* 101). La conversación entre Petronila y Catalino revela la escisión racial, social, económica y cultural en Puerto Rico:¹⁴⁶ “¡Ay, qué pregunta, Catalino! ¿Desde cuándo va a hacer un blanco lo que puede mandarle a hacer a un negro? -O a un pobre, aunque sea blanco” (100-101). Mientras que los que dirigen el país son gente inactiva que le encargan sus deberes a los demás, son los puertorriqueños comunes y pobres los que trabajan y empujan el desarrollo de la isla. Son estos puertorriqueños los que velan toda la noche por la llegada de los norteamericanos, los que cuidan al vecino aunque sea traidor, los que confeccionan un ataúd para un muerto sin recursos, los que contribuyen a la economía aunque sea con la prostitución. Su situación económica no se debe a su pereza o su improductividad sino a las desigualdades e injusticias en la isla. La recontextualización de la fotografía forma parte de un impulso posmoderno por abrirle espacio enunciativo y visual al marginado

¹⁴⁶ Una división a raíz de la cual, según José Luis González, no se podía hablar de *una* nación puertorriqueña sino de dos: “O más exactamente, tal vez, de dos formaciones nacionales que no habían tenido tiempo de fundirse en una verdadera síntesis nacional” (“El país” 24).

desde una perspectiva nueva que responde a los proyectos políticos e ideológicos impuestos por la élite y por la colonia.

La novena fotografía retrata a unos soldados norteamericanos, unos sentados, otros de pie, frente a una tienda militar. La fotografía en su contexto original está acompañada de la siguiente leyenda: “COL. HARDEMAN AND STAFF, 6TH MISSOURI VOLUNTEERS” (*Our Islands* 24). Los soldados parecen estar tranquilos, relajados y contentos, uno de ellos tiene los pies cruzados y juega con el bigote. El libro no ofrece más explicación sobre la foto, como si el saber que eran voluntarios en el ejército norteamericano, el más poderoso de aquella época, lo dijera todo. En la novela, esta foto se inserta en el décimo capítulo en el cual aparece el Coronel Mackintosh, líder de las tropas norteamericanas. La narración en el capítulo resalta la falta de preparación, de organización y de profesionalismo de los líderes políticos y del ejército estadounidense tanto como la insatisfacción y decepción de las tropas cuya tarea es invadir la isla. La narración, desde el principio del capítulo, desacredita a los líderes militares y políticos. Primero difama a Ulysses S. Grant “quién ese día, según las malas lenguas que siempre lo rodeaban, habría podido tumbar un caballo con solo echarle su aliento cargado de whisky en las narices” (103). Luego desprestigia a Teddy Roosevelt “el baladrón” que les obligó a llevar uniformes de invierno en pleno verano caribeño. Estos dos líderes mencionados representan a los políticos que fueron presionados a emprender una guerra que no querían y quienes se propusieron invadir Puerto Rico sin saber dónde quedaba ni de qué clima disponía.¹⁴⁷ La narración también apunta hacia la

¹⁴⁷ En varias ocasiones el Coronel Mackintosh critica la manipulación política y la ignorancia de los líderes norteamericanos como cuando dice: “Aquí quisiera ver ahora cargando un rifle al bochinchero de William Randolph Hearst y a la cáfila de políticos ineptos que no habían vacilado en meter al país en una guerra

corrupción y falta de escrúpulos de ciertos negociantes que le vendieron al gobierno norteamericano comida podrida destinada a las tropas. Entre todas las quejas, la yuxtaposición de la fotografía con la narración resalta la ineptitud del ejército norteamericano que se proclamaba el más poderoso del mundo. Mackintosh critica “la escasez de tropas regulares” bien entrenadas y la preeminencia de voluntarios “muchachos que intentaban compensar su falta de preparación profesional con el entusiasmo, propio del soldado improvisado que ve la guerra como una aventura personal” (106-107). La fotografía en este espacio narrativo no retrata a uno de los ejércitos más poderosos del mundo a finales del siglo XIX representativo del país más rico y tecnológicamente avanzado de aquella época. Al contrario, retrata a un ejército inepto característico de una nación torpe, interesada y corrupta. La resemantización de la fotografía es un esfuerzo por desacreditar el imperialismo y desmitificar los discursos de poder que imponen sus proyectos y sus dogmatismos sobre las masas.

La décima fotografía que se ubica entre los capítulos diez y once es de un hombre y una mujer de color que miran la cámara. Su pobreza la denota no sólo su ropa harapienta sino también su entorno rural medio salvaje. La naturaleza que los rodea no está domada sino en total desorden. En *Our Islands* la leyenda bajo la foto anuncia:

HUSBAND AND WIFE. Though poor and of mixed blood, these people possess the natural suavity and courtesy of manner that are such marked characteristic of the inhabitants of the Isle of Pines, and are grateful to all

idiota con el único fin de pescar dólares y votos” y también “Esta otra isla que ni siquiera sabían bien dónde quedaba, y por eso tuvieron que echar mano de los mapas ...” (*La llegada* 105).

strangers and visitors. The man in the picture is a veteran of the insurgent forces. (*Our Islands* 91)

El hecho que la pareja sea cortés y agradecida no altera el hecho que sea pobre y en estado de ignorancia y primitivismo, como señala su entorno, lo que enfatiza, aun más, para el público norteamericano, la necesidad de su intervención aparentemente altruista en el Caribe. En su libro *Picturing Imperial Power* Beth Tobin asegura que la retórica del siglo XIX reconfigura/reescribe la explotación del otro en términos filantrópicos, es decir, que justifica la subyugación del otro primitivo y su explotación económica con el hecho que este otro necesite instrucción, ayuda y civilización. El espacio salvaje que rodea a los esposos, lugar saturado de palmeras, arbustos y maleza, aboga por otro espacio: uno más limpio, más ordenado, más visible y más abierto a la supervisión. John Tagg describe este espacio ideal como “a healthier space, a desirable space in which people will be changed – changed into disease-free, orderly, docile and disciplined subjects” (151). Domar al otro y a su entorno llega a ser una meta de la empresa imperialista y una justificación que la sustenta.

En *La llegada*, esta foto aparece en un capítulo dedicado al personaje de Quintín, a quien encontramos esperando la llegada de los norteamericanos. Muy de mañana, bajo un sol naciente, se refresca en un riachuelo cercano y la naturaleza que lo rodea le recuerda sus cincuenta años de esclavitud y de trabajo duro en la intemperie. En su recorrido mental de sus años vividos, recuerda momentos y personajes importantes de la historia puertorriqueña y caribeña particularmente los que tienen que ver con la esclavitud y sus repercusiones. A primera vista los recuerdos de Quintín parecen reiterar el discurso altruista justificador de la intervención norteamericana. Su primer recuerdo

de infancia es de unos esclavos africanos conducidos por dos capataces a la plantación donde vivía con su madre. Recuerda sus cuerpos semi-desnudos y la tortura que le efectuaban a uno de ellos por su resistencia. Recuerda su infancia junta a su madre africana a quien perdió durante una epidemia que mató a muchos esclavos. Evoca el trabajo forzado y duro que aguantó desde su niñez hasta que se sintió viejo a los cuarenta y cinco años. Recuerda tener que cambiar de trabajo cuando ya no rendía más en los cañaverales y la abolición de la esclavitud que cambió su situación poco. Quintín se sentía puertorriqueño pero las demás clases, como “los cachacos, los corsos y los mallorquines que despreciaban a los “hijos” del país”, no lo trataban como tal (*La llegada* 128). Su color de piel y su posición socioeconómica siempre lo mantuvieron al margen. Se siente oprimido y devaluado en una sociedad racista y anticuada aferrada a sus ideas esencialistas y discriminadoras y marcada por “la fobia a la mezcla, a la heterogeneidad racial” (Gelpí 25). Sin embargo, Quintín no ve la llegada de los norteamericanos en términos de salvación o redención, sino en términos de venganza por tantos años de abuso. Al sentir la cercanía de las tropas, la narración revela su ideología: “¡Ah, cómo lo hacía gozar, casi hasta el punto de moverlo a risa aparentemente absurda, aquel levísimo, aquel secretísimo tremor con que la tierra le revelaba el avance de muchos hombres sobre ella!” (131). Su actitud dismantela el discurso imperialista que acompaña la fotografía original y que presenta la llegada del norteamericano como necesaria para combatir el retraso. Quintín no busca ser salvado de su ignorancia ni de su estado primitivo sino de la injusticia racial a la cual habían sido sometidos él y sus familiares. Su actitud también revela cierto escepticismo ante el proyecto de liberación de los norteamericanos marcado por las palabras *Habría que ver*” (130; énfasis nuestro). Quintín ha sufrido tantas

injusticias durante su vida que no confía en nadie ni hasta en los norteamericanos en cuyas tierras la esclavitud había sido abolida. Su puertorriqueñidad le había sido negada por tanto tiempo que no está convencido del todo que su situación mejorará bajo el poder norteamericano. La asociación de la fotografía con el texto revela entonces cómo *La llegada* incorpora el discurso imperialista para luego retarlo. La pareja de la fotografía al igual que Quintín buscan liberación pero no la que ofrece la retórica imperialista sino una que garantiza igualdad y dignidad.

La undécima fotografía interrumpe la narración del capítulo doce que narra la entrada en Llano Verde de las tropas norteamericanas encabezadas por el coronel Mackintosh. Esta imagen que, en el texto original, retrata la marcha de tropas norteamericanas por San Germán es acompañada de la leyenda: “A SQUAD OF THE FIFTH U.S. CAVALRY. Taken as they were passing through the town of San German. The soldiers were greatly pleased with Porto Rico and its people, and expressed an earnest desire to remain in the country” (*Our Islands* 335). Sin embargo, la narración de González despoja a las tropas norteamericanas triunfantes de toda gloria y victoria a la vez que contradice el placer de los soldados norteamericanos indicado en la leyenda original. En este capítulo el capitán Mackintosh piensa en su uniforme demasiado pesado e incómodo para el calor de la isla, su dolor de estómago causado por la diarrea contraída en Puerto Rico y el mal agüero que interpreta al ver el entierro que cruza frente a él y a sus tropas. Es decir, las preocupaciones que consumen al capitán, en vez de basarse en el territorio y su gente, se basan en urgencias físicas y supersticiones. Además, la foto que escoge González para el arribo de las tropas en Llano Verde retrata una entrada anticlimática y antiheroica. Por ejemplo, la gente del pueblo, representada por una mujer

en un balcón y un trabajador montado en un burro, parece ver la llegada de los norteamericanos como una simple curiosidad. También, en vez de mostrar las caras de los “libertadores”, pone en relieve, en primer plano, sus espaldas y el trasero de sus caballos. La imagen también expresa ambigüedad en cuanto a la orientación de la tropa, ¿entra o sale de la ciudad? ¿Va o viene? Esta incertidumbre otra vez le quita la gloria al ejército y, por extensión, al pueblo norteamericano, socavando su importancia y su capacidad o intención de liberar al pueblo puertorriqueño. El discurso antiautoritario posmoderno de la novela se revela en la recontextualización de esta fotografía.

La duodécima fotografía que figura en la novela cierra el último capítulo de *La llegada* y es de un hombre sonriente cargando a dos niños. En *Our Islands*, la leyenda de esta foto aclara que el hombre es “OUR ARTIST IN PORTO RICO” (316). El texto no explica quienes son estos niños pero coincidimos con Lanny Thompson, quien explica que en este texto hay una conexión entre los niños fotografiados y la definición de la puertorriqueñidad:

...el niño, frecuentemente desnudo y negro, es una de las representaciones fundamentales del puertorriqueño en este libro. Entre las connotaciones de la niñez se encuentran la inmadurez, la dependencia y la necesidad de tutoría y supervisión. Pero la niñez podría connotar también la inocencia, la lealtad y el potencial educativo. (Thompson 39)

Los niños cargados como bultos o sacos de café, recordemos el énfasis en el potencial económico de Puerto Rico en *Our Islands* y obras similares, definen al puertorriqueño en el imaginario norteamericano como ser infantil e incapaz de gobernarse, lo que pareciera

justificar la intervención militar y política.¹⁴⁸ Además, su desnudez denota la pobreza y el estado primitivo de los puertorriqueños y la paternidad redentora de los norteamericanos.¹⁴⁹ Esta foto cierra el último capítulo de la obra de González en el cual se describe la entrega oficial de Llano Verde, es decir, de Puerto Rico, a las tropas norteamericanas, el descenso de la bandera española y el inmediato alzamiento de la bandera estadounidense. Esta ceremonia, que según el texto, “fue mucho menos dramática de lo que casi todos esperaban” se recrea con buena dosis de humor cuando el alcalde confunde la expresión adolorida del coronel Mackintosh, causada por su diarrea, con expresión de simpatía y respeto: “pensó que un adversario capaz de expresar así su respeto por la pena del vencido, era un adversario respetable a su vez” (*La llegada* 151-52). El colonizador nuevo tanto como el reemplazado pierde su esplendor y su conquista es eclipsada por la ironía, el malentendido y la ridiculez de la situación. La foto que en el contexto de la obra resalta la incomodidad de los niños cargados como sacos o animales y la torpeza del norteamericano que los lleva, destroza la imagen grandiosa del colonizador. Esta foto, en su entorno nuevo, desestabiliza la mirada colonial sobre el sujeto puertorriqueño y desorienta el proyecto esencialista y colonizador que presume definir al

¹⁴⁸ *Insularismo*, la obra canónica de Antonio S. Pedreira, caracteriza la nación puertorriqueña como un niño que necesita de guía y enseñanza.

¹⁴⁹ El artículo de Virginia Bouvier sobre la representación de la guerra en las tiras cómicas en los periódicos norteamericanos del 1898 es muy útil para entender la actitud de aquella época hacia América Latina. En “Imperial Humor: U.S. Political Cartoons and the War of 1898” Bouvier explica: “Latin American countries were often portrayed as unreasonable, childish, and culturally inferior to the United States (particularly in their politics), and as ungrateful for U.S. guidance and assistance, thus providing the foundation for later images of Latin America. Such images in turn have supported a reservoir of attitudes which allow U.S. policymakers to believe it to be appropriate to dictate Latin American behavior, to intervene in a variety of arenas (in the name of development, administration of justice ...), and to censure Latin Americans when their behavior is not to the liking of their northern neighbor” (40).

puertorriqueño en términos de su potencial económico y su adaptabilidad a las aspiraciones colonizadoras. El uso intencional de fotografías en esta obra recuerda que, como lo afirma Tagg, “Photographs are never ‘evidence’ of history; they are themselves the historical” (65). La manipulación de las fotografías demuestra que la foto no es un documento que encierra verdades objetivas o universales que sirven para entender y poseer al otro. Al contrario, son maleables y sujetas a la manipulación de los discursos de poder.

6. La carnavalización

Otra herramienta a la cual acude González para su cuestionamiento de la escritura histórica que privilegia los discursos dominantes y descarta las voces marginales es la carnavalización. Este término, acuñado por Mijaíl Bajtín, es la transposición del carnaval a la literatura. Bajtín se enfoca en las implicaciones de la risa, lo grotesco, la irreverencia, el lenguaje popular y la inversión de los poderes del carnaval como elementos contestatarios de la cultura y de los poderes oficiales. Estos componentes importantes manifiestan la energía contestataria y subversiva del carnaval no sólo en la Edad Media sino también, a nuestro criterio, en la novela histórica posmoderna latinoamericana y caribeña.

Lo grotesco y las situaciones absurdas provocan la risa en la novela. El humor carnavalesco, teorizado por Bajtín, ofrece una visión de mundo que cuestiona lo oficial. El carnaval es una respuesta o alternativa al orden establecido pero siempre con parodia, ironía y humor. Para la escritura posmoderna, el humor y la ironía son herramientas de desconstrucción, son estrategias que diluyen la rigidez. Su propósito en el texto es profundizar en actitudes heredadas y jerarquías establecidas para desjerarquizarlas. La

ironía lo hace mediante la distancia y el humor mediante la risa. En *La llegada*, la ironía y el humor también son arma de defensa que funciona para desarmar el discurso del colonizador. Por ejemplo, la caracterización y descripción del coronel Mackintosh en la novela provocan la hilaridad cuando su malestar físico llega a ocupar el lugar central en su caracterización en lugar de sus logros militares. Su sudor por la ropa de invierno que usa y el calor de la isla, sus dolores estomacales y su diarrea provocados por alguna enfermedad tropical, lo rebajan y lo destronan de su posición de autoridad. A esta degradación del personaje, Bajtín la llama también un destronamiento, la idea de arrebatarse al rey su corona y despojarlo de su posición, poder y gloria (*Rabelais* 23). En cuanto a la diarrea, ese elemento grotesco se relaciona con lo bajo, o sea, las partes tabúes del cuerpo humano. El efecto que produce la enfatización de lo bajo es según Bajtín “the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract” y, por ende, la desestabilización de las normas establecidas por las instituciones oficiales que dictaminan lo aceptable y lo aberrante (*Rabelais* 19). La risa surge por la comicidad que produce el “rebajamiento” de este personaje importante y esta risa desestabiliza su lugar de poder como líder de las tropas invasoras y como representante del ejército más poderoso del mundo.

Otro “rey destronado” es el cura de Llano Verde, personaje parodiado y carnavalizado en la obra de González. La caracterización de esta figura simbólica de una de las instituciones más poderosas, la iglesia católica, socava la conceptualización tradicional de reverencia, castidad, disciplina, moderación y amor hacia el prójimo de los que ejercen este oficio espiritual. La caracterización del padre lo rebaja del mundo espiritual y lo limita a lo corpóreo, es decir, a su sexualidad y glotonería. El padre Antonio es un hombre débil que no pudo respetar sus votos de castidad y que tuvo que

mentir para encubrir las consecuencias de su pecado. Engaña a su hija ilegítima y se aprovecha de su servicio y de sus cuidados. Y además de ser fornicador y mentiroso también es glotón, un atributo que no admite. Al contrario, culpa al pueblo que cumple con su deber moral hacia la Iglesia con comida y animales en lugar de dinero por su desmesurada gordura. Explica que cuando recolecta dinero es para la reparación de la iglesia y no para satisfacer su apetito, según las acusaciones del pueblo. El cura no le tiene compasión a los pobres ni a los marginados del pueblo, especialmente las prostitutas, a quienes culpa de haber “instilado en el ya descaecido cuerpo moral de este pueblo con irrisorios pujos de ciudad el único veneno que hasta entonces no había alcanzado a inficionarlo, el tósigo infame e infamante de la corrupción venérea” (41). La animosidad que vierte contra todo el pueblo, sofoca cualquier amor cristiano que el cura predique desde su púlpito. La ironía resalta la duda y el escepticismo, dos actitudes principales de la episteme posmoderna y la descripción irónica de este clérigo representa un distanciamiento de las verdades que predicán la Iglesia y sus representantes puesto que pone en duda las verdades que se presentan como fundamentales. El destronamiento de esta figura religiosa culmina en el momento de la entrada de las tropas norteamericanas en Llano Verde.¹⁵⁰ Encontramos a este personaje regordete, amargo e inclemente escondiéndose y observando “por una rendija de la puerta bien cerrada de la iglesia” la llegada de los invasores (147). La concentración de lo bajo en el personaje del padre Antonio, es decir, su sexualidad y su gordura, enfatizan aún más el rebajamiento de

¹⁵⁰ Para el cura, todos los habitantes de Llano Verde son desleales e ingratos, “pueblo confundido” los llama, con la excepción de las “dos o tres almas incontaminadas”, es decir de las mujeres que lo apoyan ciegamente (37-38).

este religioso de su mundo espiritual y su destronamiento como representante de la Iglesia con todo su poder e influencia.

La sexualidad desbordante de las prostitutas también enfatiza lo bajo en *La llegada* y provoca la risa. En el momento de la entrada de las tropas norteamericanas, las rameras se preparan para desplegar una bandera estadounidense confeccionada por ellas mismas. La descripción de su vestimenta sensual y sugestiva y de la sensación erótica que le provoca a una de ellas la presencia casi fálica de la bandera enrollada bajo su mantón le añade un aspecto carnavalesco a este evento importante. La prostituta con el vestido “de tafetán morado, rico de volantes y con escote más que pronunciado” esconde el emblema norteamericano “aquel estrellerío oprimido sobre su pecho palpitante” lo que le produce una “sensación casi voluptuosa” (143-144). Además, la carnavalización de este momento histórico también es notable en la confección misma de la bandera. El número arbitrario de estrellas y franjas que le cosen las prostitutas retan el proyecto de nación que Los Estados Unidos venían a imponer en tierras puertorriqueñas.¹⁵¹ La decisión de las prostitutas de confeccionarla con “quince o veinte estrellas y... bueno, qué sé yo, diez o doce franjas” produce la risa y desvaloriza este símbolo de la nación estadounidense (65). La bandera adulterada es entonces vaciada de la retórica que acompañó la conquista norteamericana y es reducida a una herramienta para atraer más clientes, puesto que una de las prostitutas asegura que, al verla, “esa misma noche viene a visitarnos el general de esa gente” (64).

¹⁵¹ “-No he podido averiguar cuántas estrellas son... Y tampoco sé cuántas franjas son. -Pero sabe los colores, que es lo importante. Nadie se va a poner a contra franjas y estrellas, y menos en ese momento... Ni los mismos americanos se van a fijar en eso” (64).

La irreverencia no se limita al uso de referencias a lo bajo tales como la defecación y la sexualidad sino que también se manifiesta a través del lenguaje franco, grosero e irrespetuoso articulado por las prostitutas. Su desvergüenza no conoce límites sino que se dirige tanto hacia los religiosos como hacia los políticos del pueblo. Engracia, una de ellas, declara: “Los curas también son hombres, Casiana. Debajo de la sotana tienen lo mismo que los demás” (59). Su uso de refranes populares para referirse a los políticos del pueblo reduce a estos últimos a insectos repugnantes cuando Casiana declara: “A mediodía los vi salir del cuartel. Iban más azoraos que cucaracha en baile de gallinas” (62). Las prostitutas buscan destronar a los representantes de las instituciones oficiales que aspiran al poder hegemónico y que silencian las voces marginales. Su lenguaje popular e irreverente es propio del carnaval y manifiesta su actitud irrespetuosa y burlona hacia los poderes hegemónicos, como lo son el cura y los políticos de Llano Verde.

La abolición de las relaciones jerárquicas propia del carnaval se presenta en la novela a través de la multiplicación de voces tanto las representativas del poder como las marginadas. El texto les abre espacio a diferentes voces típicas de la sociedad puertorriqueña de la época. El resultado es la dispersión del poder, ya que los representantes de los sectores más marginados también pueden contar su historia. La eliminación de las relaciones jerárquicas también se manifiesta a través de la inversión de papeles como pasa, por ejemplo, con el plan de las prostitutas de convertirse en las maestras de los soldados estadounidenses: “-Y si no lo saben podemos enseñárselo. Será un servicio más que les prestemos” (62). Estos soldados que supuestamente venían, según el plan de su país, a salvar a los puertorriqueños y educarlos, ahora se convierten

en discípulos de las prostitutas de la isla. Los ejemplos de inversiones jerárquicas se multiplican en la novela y los acosadores se convierten ahora en acosados. Los españoles y otros extranjeros, quienes tenían el poder y lo usaban contra los demás, ahora quedan vulnerables a los abusos de los norteamericanos como lo indican las palabras de Romero: “Los que sí tienen razones para estar con el alma en un hilo son los cachacos y los corsos de la altura. Y los mallorquines, que no son menos explotadores de los pobres jíbaros” (99). También, el despliegue de la bandera norteamericana desde el balcón distinguido y “alto” del médico Martínez Coss, símbolo espacial de la élite poderosa, antes de que las ramerías posicionadas en la calle desplieguen su versión de la bandera, invierte las jerarquías y convierte a las damas distinguidas de la familia Martínez Coss en las ramerías del pueblo y del nuevo poder. La eliminación de las jerarquías tiene su manifestación sublime en la plaza de Llano Verde, donde todos convergen para ver el intercambio de poderío. En este espacio coexisten todas las diferencias de clase y de raza: españoles, criollos, trabajadores, ricos, pobres, ex-esclavos y prostitutas presencian el evento. La situación carnavalesca que se va construyendo y ampliando en la novela llega a su auge en esta escena de la novela que, según el juicio de Irizarry, “tiene un tono festivo” (408). En este espacio carnavalesco donde conviven las oposiciones— conquistadores/conquistados, triunfo/derrota, damas/ramerías, blancos/negros, alto/bajo, celebración (vida) y entrega (muerte) —se celebra la hibridez de la cultura puertorriqueña al mismo tiempo que se destrona al conquistador, sea éste el español o el norteamericano.

7. Conclusión

En *La llegada: Crónica con “ficción”* el escritor puertorriqueño José Luis González aborda un momento crítico en el pasado de Borinquen, la intervención

norteamericana de 1898. En esta novela histórica emprende un cuestionamiento de los mecanismos tradicionales de grabar sucesos históricos. Examina la escritura histórica pero lo hace desde una perspectiva que se diferencia de la perspectiva oficial. Incluye diferentes voces y perspectivas con la intención de refutar la autoridad y el reclamo de verosimilitud de una voz única que pretende haberlo visto, experimentado y vivido todo. De esta manera acierta que narrar historia no es una empresa empírica y que la historia tiene que contarse desde diferentes perspectivas para que no quede sujeta a los discursos de las estructuras de poder. Incluye diferentes géneros y alude a varios textos de la historia, no por motivos nostálgicos, sino para demostrar que la historia es discurso condicionado por la época durante la cual se escribe y por la idiosincrasia del historiador que la graba.

La llegada es un texto fronterizo que se posiciona en un espacio transicional entre la episteme moderna y la posmoderna. Arranca desde ideas firmes, desde la ideología específica del autor, pero se abre a una pluralidad de nociones y técnicas asociadas con la escritura posmoderna. Aunque nunca abandona la coherencia y la unidad y a pesar de tener un corte monológico, la novela exhibe rasgos que muchos críticos han vinculado con la posmodernidad como lo es el protagonismo de los marginados y el reconocimiento de la legitimidad de las diferentes esferas de la cultura puertorriqueña. La parodia, la intertextualidad constante y la carnavalización son otras herramientas relacionadas con la posmodernidad que se manejan en la novela. Sirven para desestabilizar y cuestionar el discurso dominante con sus grandes verdades, para transgredir los cánones establecidos y para destronar a los representantes del poder y a los supuestos héroes. La hibridez genérica típica de la posmodernidad se manifiesta en la oscilación entre el código textual

y el visual, un vaivén que sirve para desestabilizar el reclamo de objetividad de la historia oficial, para revelar las hipocresías de la historia y para invitar a una nueva lectura de los sucesos. Desde un espacio ambiguo, en el cual conviven manifestaciones de la modernidad y la posmodernidad, José Luis González mira hacia el pasado y lo incluye para reconocer su importancia en la formación de la puertorriqueñidad pero, a la vez, para apuntar hacia la necesidad de releerlo en el contexto de lo que significa ser puertorriqueño en el siglo XX.

V. *Pájaros de la playa: Texto-cuerpo contaminado.*

Thinking about illness! –To calm the imagination of the invalid, so that at least he should not, as hitherto, have to suffer more from thinking about his illness than from the illness itself – that, I think, would be something! It would be a great deal!

-Nietzsche 34

Una cosa es hablar de la muerte y otra es morir.

-Proverbio napolitano.

1. Introducción: El cuerpo y su conceptualización posmoderna

En el siglo XVII el cuerpo humano se empieza a apartar de sus definiciones medievales basadas en la religión y en la superstición. Debido a la influencia de las ideas cartesianas que depositan el valor humano en el pensamiento a expensas del cuerpo y gracias al saber científico y médico de los anatomistas que estudian el cuerpo a fin de comprenderlo y controlar sus achaques, la modernidad empieza a separar al ser humano del cuerpo que habita. Es decir, eleva el pensamiento mientras que ubica el cuerpo en una posición inferior. El cuerpo moderno es medido, observado y estudiado para que la ciencia descifre sus misterios y controle sus males y desviaciones. El cuerpo es entonces sometido a sistemas e instituciones que lo curan, lo disciplinan y lo corrigen. Para el pensamiento moderno es a través del control del cuerpo y la homogeneización del pensamiento que se puede lograr el progreso social y la felicidad. Sin embargo, en la tardo-modernidad cambios sociales tales como el advenimiento de la Revolución Sexual, la invención de la píldora anticonceptiva, los movimientos de derechos civiles y el del feminismo contribuyeron, después de la segunda mitad del siglo veinte, a una nueva conceptualización del cuerpo que le da una importancia y una independencia como centro

de resistencia contra los discursos tradicionales. Además, según aseguran teóricos contemporáneos como Jean-François Lyotard, Michel Foucault y Jean Baudrillard, al deshacerse de los grandes metarrelatos, las cosmovisiones globales portadoras de sentido, la sociedad posmoderna los reemplazó con un hiperindividualismo que se centra en el cuerpo. En esta sociedad se rinde culto al cuerpo con sus aspectos físicos, sus emociones, sus deseos y sus goces. El cuerpo se convierte entonces en un centro a través del cual se tematizan los conceptos de las sociedades contemporáneas. El psicoanalista francés Eric Laurent, máximo responsable de la Asociación Mundial de Psicoanálisis, explica que:

Hoy lo que tenemos en común no es el lazo social ni el lazo político ni el religioso, sino nuestro cuerpo, nuestra biología. Hemos transformado el cuerpo humano en un nuevo dios: el cuerpo como última esperanza de definir el bien común... Ahora que no está más la garantía de Dios hay una garantía en el cuerpo. Este es, supuestamente, el fundamento de una ciencia de la felicidad (Arce).

Esta felicidad depende de la libertad del cuerpo y de la minimización de todo control o restricción sobre él. En “El cuerpo en la literatura o la literatura del cuerpo” Adriano Corrales Arias afirma que:

lo que conocemos como "posmodernidad" se despliega entre la voluntad de control absoluto y el narcisismo. Se hace del [cuerpo] un socio que se halaga o un adversario al que se le combate para darle la forma deseada. Este discurso de perfeccionamiento del cuerpo es un discurso cuasireligioso del que algunos científicos son profetas y apóstoles (Corrales Arias).

Por su parte, Brian Turner, en *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*, determina que las sociedades contemporáneas se han convertido en sociedades somáticas obsesionadas por el cuerpo, un cuerpo convertido en “the principal field of political and cultural activity” (Turner 12). Un espacio donde esta nueva conceptualización e importancia del cuerpo se articula es en la literatura.

La meta de este capítulo es examinar la representación de la posmodernidad en *Pájaros de la playa* del escritor cubano Severo Sarduy a través de la óptica del cuerpo y en particular la del cuerpo enfermo.¹⁵² También proponemos demostrar que ciertas manifestaciones de la era posmoderna en la novela como lo son el consumismo y la globalización representan un tipo de enfermedad. Aunque destacaremos principalmente las características asociadas con la posmodernidad en *Pájaros de la playa*, también aludiremos a instancias en el texto donde se perfilan ejemplos de la modernidad, o sea, momentos de búsqueda de las certezas y del orden perdidos. *Pájaros de la playa* es un texto fronterizo que comparte rasgos modernos y posmodernos. A pesar de la fragmentación textual, la estructura narrativa de la obra no se desintegra como en novelas propiamente posmodernas. Al contrario, la narración avanza con cierta unidad y coherencia y no se desprende de la relación estrecha obra-mundo como lo hace en obras previas a *Pájaros de la playa* donde Sarduy renuncia al ideal moderno de captar la realidad, y por ende, al referente. La narración en *Pájaros de la playa* es bastante estable

¹⁵² Poeta, ensayista, novelista, dramaturgo, pintor y guionista, Severo Sarduy nació en Camagüey, Cuba en 1937. Colaboró con la revista *Ciclón* y después del triunfo de la Revolución escribió en el *Diario Libre* y en *Lunes* de la Revolución. En 1960 recibió una beca para estudiar historia del arte en la Ecole du Louvre y nunca más volvió a su país. En París conoció a muchos pensadores y escritores del estructuralismo que influyeron en su obra. Trabajó como lector para Editions du Seuil y como redactor en la Radiotelevisión francesa. Murió en París en 1993.

y remite a espacios y significantes constantes. Además, y a pesar de los sentimientos de melancolía, desencanto y desesperación imperantes, en el imaginario de los personajes hay una necesidad de recuperar utopías y momentos de coherencia. Es una necesidad que revela un deseo de sobrevivencia y de perseverancia.

El cuerpo posmoderno es problematizado en la novela a través de la protagonización del cuerpo enfermo y moribundo. Tanto el texto como el cuerpo son entidades contaminadas: el texto lo es por las transgresiones de las normas tradicionales y el cuerpo por la epidemia del SIDA, el síndrome de inmunodeficiencia adquirida. El texto tatuado por el lenguaje lo es también por la enfermedad y el cuerpo contaminado del SIDA se convierte en escritura. Aunque esta obra no exhibe la ruptura mimética total característica de obras anteriores de Sarduy, *Pájaros de la playa* sí manifiesta rupturas por las cuales Ana María Barrenechea quizás ubicaría la novela en el polo opuesto de obras como *Canción de Rachel* en su artículo “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”. Son algunas de estas rupturas tales como la narración del cuerpo marginado, la intertextualidad abundante, la ambigüedad y fragmentación temporo-espacial y la ironía carnavalesca las que acercan esta obra a la sensibilidad posmoderna que expondremos en este capítulo. De particular interés para nuestro estudio es el carácter innovador de esta novela frente al tratamiento tradicional del cuerpo y en particular del cuerpo enfermo.

Para mejor entender los conceptos de la posmodernidad, una lectura del cuerpo “moderno” con todas sus manifestaciones, prejuicios, expectativas y limitaciones resulta imprescindible porque las concepciones y las representaciones sobre el cuerpo son parte de las cosmovisiones de una cultura y apuntan hacia su ideología. Turner confirma que

“The body is the dominant means by which the tensions and crises of society are thematized; the body provides the stuff of our ideological reflections on the nature of our unpredictable time” (12).

2. La conceptualización del cuerpo en América Latina

En América Latina, la conceptualización del cuerpo ha cambiado a lo largo de los siglos. Antes de la conquista del Nuevo Mundo, la institución que más impacto tuvo sobre la conceptualización del cuerpo en Europa fue la Iglesia. El cristianismo tuvo una profunda influencia en el pensamiento occidental al proporcionar una visión dualista del ser humano, al establecer una separación entre cuerpo y alma. El cristianismo predica que el demonio y la carne son enemigos del alma. El cuerpo, donde se manifiesta la rebeldía, la violencia, los excesos—de alcohol, comida y sexo—está sujeto a la manipulación por el demonio y, por ende, es inferior al alma. Este dualismo se refleja en los escritos de los primeros conquistadores espirituales y territoriales del Nuevo Mundo. Durante los primeros años de la conquista, los viajeros no se concentraron demasiado en definir o incluir una noción del cuerpo en sus cartas, relaciones y crónicas porque su interés se concentraba más en describir el medio ambiente, el territorio y los procesos de la conquista. En cuanto al aspecto corpóreo, se limitaron a crear definiciones polares del cuerpo de los naturales del continente americano. Lo concibieron o como una entidad exótica o como organismo herético pero siempre en contraste con el cuerpo español. De ahí se establecieron las dicotomías salvaje/civilizado e idólatra /cristiano con relación al cuerpo indígena porque su meta se definía dentro de los parámetros cristianos de evangelización y las medidas colonialistas de fundación y ordenamiento sociales. En su artículo “Reflexión sobre el cuerpo en el virreinato del Perú” De Hurtado afirma que las

urgencias de la empresa colonizadora junto con nueva información sobre los autóctonos de América llevó a una polarización de su conceptualización y representación: “El indio fue visto como un noble salvaje o como un ser sucio física y moralmente. Se le consideró una víctima idealizada o un carnicero sensual” (308).

Durante el siglo diecisiete, las ideas filosóficas de Descartes llegan al Nuevo Mundo y refuerzan el dualismo establecido por el cristianismo. Este filósofo francés propone que la mente y el cuerpo son dos entidades diferentes que se influyen mutuamente. La dualidad cuerpo/mente será fundamental en el pensamiento occidental por siglos, y según muchos críticos y filósofos de la posmodernidad, contribuirá a la conceptualización y subyugación de los marginales sociales. Su declaración “cogito ergo sum” pone en marcha una evaluación inferior del cuerpo a expensas del pensamiento. En el siglo diecinueve, de la oposición materia/espíritu se pasa a doctrinas que tienen que ver con el orden social y político y el funcionamiento del Estado/Nación. Sin embargo, estas doctrinas nuevas siguen manteniendo la dualidad característica del pensamiento occidental en un contexto latinoamericano. Durante este siglo, se producen innumerables descubrimientos científicos, especialmente en el área de la medicina, que coinciden con los momentos de formación nacional de la mayoría de los países latinoamericanos. Como lo explica Catharina Vallejo en “Las madres de la patria y las bellas mentiras: contradicciones discursivas en el imaginario dominicano del siglo XIX”:

A partir de una independencia tan duramente obtenida, los intelectuales hispanoamericanos del siglo XIX sentían la necesidad de definir lo que eran y, sobre todo, lo que debían ser las nuevas naciones, discursos que se centraban en las personas que habitaban el tiempo y el espacio comunes

del territorio patrio. Los textos públicos...afirmaban, negaban y prescribían lo que los escritores veían como las cualidades de sus conciudadanos. (9)

Estas cualidades que definían a los ciudadanos ideales de las naciones recién formadas se basaban en el saber científico de la época e incluían evaluaciones corpóreas estrechas. Desde su formación, las naciones nuevas tuvieron una relación estrecha con el conocimiento científico. En su artículo “El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento social” Pedraza Gómez afirma: “Desde su constitución, los Estados-nación en América Latina se cimentaron en el pensamiento biológico por cuanto ya en las primeras décadas del siglo XIX la biología se consolidaba como la ciencia de la vida y comenzó a ofrecer recursos interpretativos útiles para el gobierno nacional” (10). Las formas estatales adoptaron un carácter biopolítico que difundieron a través de aparatos tales como la policía, el ejército, las escuelas y las universidades, la medicina y las ciencias naturales. Para conformar la nación, el Estado se empeñó en inscribir en el cuerpo de “ciudadano bueno” mecanismos de auto-disciplinamiento para alcanzar un cuerpo sano que contribuyera al avance y al progreso de la nación. El cuerpo se convierte en centro de los debates decimonónicos y los nuevos saberes médicos e higiénicos consolidan una especie de moral biológica definida por el cuerpo en lugar de serlo únicamente por la religión Católica.

Entonces el cuerpo que no era sano y que no podía rendir y contribuir no cabía dentro del proyecto de nación. El discurso biopolítico, basándose en el discurso médico de la época, define el cuerpo nacional ideal y repudia el cuerpo malsano y degenerado. El cuerpo enfermo puede ser controlado, evitado gracias a los avances médicos y se

convierte en tema político importante.¹⁵³ Sin embargo, la prevalencia de este tema político y social no se refleja en la producción literaria de la época.¹⁵⁴ A partir de la segunda mitad del siglo XX, el cuerpo aparece con más frecuencia como temática de las obras literarias particularmente a partir del denominado “Boom” literario. Sin embargo, su representación pocas veces se refiere al dolor o a la enfermedad como elementos inherentes a la corporalidad. El erotismo, la sexualidad y el goce corporal se devienen temas de profundas reflexiones literarias, pero lo mismo no sucede con la enfermedad del cuerpo, con el dolor y la muerte. Autores como Gabriel García Márquez, José Donoso y Mario Vargas Llosa, por ejemplo, abordan temas de la sexualidad tanto normativa como prohibida nunca antes afrontados con tanta franqueza. Narran las experiencias corpóreas del sexo sin reticencias morales, incluso temas antes tabúes como el incesto, el travestismo y la prostitución. Sin embargo, la experiencia de la enfermedad queda excluida de las representaciones corpóreas, algo que explicaremos con profundidad en los próximos párrafos.

3. El cuerpo enfermo en la literatura latinoamericana

Según explica Susan Sontag en su estudio sobre la enfermedad y sus estereotipos, los males físicos aparecen en textos tempranos como la *Ilíada* y la *Odisea* como castigo o posesión demoníaca y como resultado de causas naturales. Para los griegos, según lo expone Sontag, la enfermedad podía tener orígenes arbitrarios o podía ser merecida por

¹⁵³ Véase el libro de Carlos Ernesto Noguera: *Medicina y política. Discurso médico y prácticas higiénicas durante la primera mitad del siglo XX en Colombia*.

¹⁵⁴ En su ensayo “On Being Ill” Virginia Woolf lamenta la falta de protagonismo de la enfermedad en la literatura occidental y cuestiona el hecho que no haya ocupado un espacio con otros temas importantes y bien desarrollados como el amor y la envidia: “...it becomes strange indeed that illness has not taken its place with love and battle and jealousy among the prime themes of literature” (Woolf 9).

culpas cometidas o heredadas. Además, para los griegos la enfermedad interrumpía la armonía inherente del cuerpo humano. Con la propagación del cristianismo, las nociones de la enfermedad se conectaron más con la moralidad. Henry Sigerist en *Civilization and Disease* explica que para las civilizaciones semíticas del Oriente el enfermo no era víctima inocente sino una persona que expiaba sus culpas a través del dolor y el sufrimiento: “Disease then becomes a punishment for sin. We encounter this view in Babylonia, and it is clearly expressed in the Old Testament....Disease and suffering are inflicted by way of chastisement, in retribution for the sins of the individual, of his parents, or even of his clan” (68). Como se mencionó antes, la enfermedad como tema literario raras veces ha sido central en el contexto latinoamericano. En general, el mal y la muerte han pertenecido al espacio del tabú y son tratados, cuando lo son, con superficialidad o romanticismo y sentimentalismo. Aparece la enfermedad desde los primeros escritos de los exploradores y conquistadores. Cronistas de los primeros siglos de la colonización tales como Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, Alvar Núñez Cabeza de Vaca y Cieza de León, entre otros, describen enfermedades contraídas tanto por indígenas como por peninsulares.¹⁵⁵ En la obra decimonónica y de principios de siglo veinte pocas obras literarias tratan el tema de la enfermedad con profundidad. En las obras donde sí aparece como temática, la enfermedad es en ciertos casos impedimento a un amor imposible como en *María* de Jorge Isaacs, *Amalia* de José Mármol y *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner. En otros textos es metáfora de los males sociales y de

¹⁵⁵ “... como aquella costa es tan enferma y los trabajos fuesen grandes, cada día se le iban muriendo españoles y otros se hinchaban como odres. Tenían con los mosquitos su continuo tormento y a algunos se les llagaban las piernas....Los enfermos vivían muriendo, los que estaban sanos aborrecían la vida, deseaban la muerte por no verse como se veían...” (Cieza de León).

la degradación humana como en “El matadero” de Esteban Echeverría, *Civilización y barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento, *La Charca* de Manuel Zeno Gandía, *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, *Huasipungo* de Jorge Icaza y *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias. Autores preocupados por la definición de la nación yuxtaponen la civilización y la barbarie tanto como la salud y la enfermedad en sus obras y muestran la enfermedad como impedimento a la formación nacional. Según María Gabriela Nouzeilles en *El romance patológico: Naturalismo, medicina y nacionalismo*, la transformación de la medicina en la fuente privilegiada de saber para diagnosticar las condiciones de la salud social y nacional en el siglo XIX se refleja en la obra de muchos escritores argentinos y, según nuestro criterio, en la de otros escritores latinoamericanos. Nouzeilles explica que

Partiendo de la metáfora spenceriana que interpreta la sociedad como un organismo biológico complejo, los médicos argentinos...elaboraron un sistema de representaciones que igualaba estados físico-morales con los caracteres permanentes de la nación. Higienistas...trasladaron la distinción entre lo normal y lo patológico a la sociedad en su conjunto y de ese modo establecieron fronteras imaginarias entre un yo sano y Otro (interior o exterior) enfermo. (12-13)

De esta manera, las obras literarias del siglo XIX, nutridas en los principios médicos de la época, se convierten en instrumento que delimita y juzga las prácticas eróticas de la población, ofreciendo a su vez ejemplos del comportamiento sexual y moral que el buen ciudadano debía evitar. Muchas de estas obras muestran los efectos funestos de una sexualidad que no cuenta con la supervisión del Estado y la aprobación de la sociedad.

Según Joan Ramon Resina en su artículo “La enfermedad como signo y como significación”: “La medicina se convierte de esta manera en máscara de un conflicto muy diferente: el de la homogeneidad y la diferencia en las relaciones humanas, el de la clasificación y expulsión de lo distinto cuando la alteridad es percibida en el seno de la homogeneidad...” (11). Desde la propagación de los principios cristianos en el pensamiento europeo, al enfermo se le atribuyó su enfermedad a una desviación moral o social de algún tipo. Como lo explica Zandra Pedraza Gómez, el orden que el Estado buscaba: “se basa en el control ejercido sobre el cuerpo: orden de las pasiones, de la dieta, del dormir y trabajar, de los objetos, del vestir y ejercitarse y de las relaciones, hábitos todos inalterables y sólidos que impidan el trastorno en el uso del tiempo, de los ámbitos, de las funciones y deberes de hombres y mujeres, niños y adultos” (Pedraza Gómez). Esta idea de orden fue destrozada con la aparición del SIDA en los años ochenta del siglo veinte. Con el descubrimiento de antibióticos que curaban enfermedades antes mortales, la ciencia había llegado a tener un prestigio nuevo y aumentó la fe pública en sus poderes de curar todo padecimiento.¹⁵⁶ Sin embargo esta fe fue puesta en tela de juicio con el brote de esta nueva enfermedad misteriosa y mortal.

4. Severo Sarduy y la escritura del cuerpo enfermo

En el siglo veinte la epidemia del SIDA llega a ser “el mal del siglo”, una verdadera pandemia cuyas propiedades eran muy poco comprendidas. Sin embargo, a

¹⁵⁶ La reducción de la mortandad a causa de la lepra, la plaga, la malaria, la cólera, la viruela, la sífilis, la infección u otras enfermedades fatales, engendra optimismo y aumenta la fe pública en la medicina y su capacidad de curar enfermedades graves. Sin embargo, Conrad y Schneider le atribuyen la nueva fe depositada en la medicina a cambios y avances sociales como mejoras en la nutrición, en la higiene y en las condiciones de vida. Los autores explican que fue la profesión médica que recibió todo el crédito por estos cambios beneficiosos (160).

pesar de la propagación de la enfermedad y de la alta tasa de mortandad causada por ella, el SIDA no llegó a ser una temática importante de las obras de ficción latinoamericanas. Ignacio Trejo Fuentes, en su artículo titulado “Novela sobre el SIDA (y otras cosas)” explica que a pesar de los “terribles efectos psicosociales, la literatura mexicana (y diríamos latinoamericana en general), se ha ocupado muy poco, casi nada, del asunto: la bibliografía al respecto tiene que ver con estudios de carácter médico, estadístico, pero en la llamada literatura de ficción (o de creación) brilla por su ausencia...” (1). *Pájaros de la playa* (1993) de Sarduy, es una de las escasas obras latinoamericanas que tratan el tema del SIDA unos años después de su aparición y propagación. Entre las pocas obras hispanoamericanas que anteriormente habían tratado el tema, cabría mencionar por ejemplo: *El color del verano o Nuevo jardín de las delicias* (1991) y *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas (1991), *Un beso de Dick* (1992) de Fernando Molano y *Morirás si da una primavera* (1992) de Daniel Torres. La enfermedad grave siempre ha tenido un carácter secreto. Aún hoy se le atribuye una connotación moral y, como consecuencia, declararse enfermo es para muchos más que incómodo una vergüenza (Spoiden 19). En su última obra, Sarduy narra los efectos del SIDA y articula la experiencia del dolor físico y del duelo ante una muerte inminente, experiencias poco expresadas en la literatura. El aislamiento, la estigmatización, el miedo, la pérdida de control, el dolor tanto físico como psicológico, el duelo, la juventud perdida y la desesperación son algunas de las facetas que explora la obra de Sarduy publicada póstumamente. Este escritor cubano enfrenta la incomodidad que ha perdurado durante siglos ante el tema de la enfermedad, y lo hace sin la intencionalidad moralizante o romántica de sus predecesores. Toca aquello de lo que nadie quiere hablar, aquello en lo

que nadie quiere pensar: la enfermedad y la muerte, dos temas que pertenecen al reino del tabú.

Según Stéphane Spoiden, en su obra *La littérature et le Sida: Archéologie des représentations d'une maladie*, después del cambio de la mirada médica sobre la enfermedad, el siglo XIX presencia la substitución paradigmática de la dualidad salud/enfermedad por la oposición vida/muerte. Aparece por primera vez desde la Edad Media la esperanza de curar y salvar el cuerpo como elemento central de la práctica médica. Es el momento del nacimiento de la clínica que Michel Foucault analiza con profundidad (Spoiden 13-14, la traducción parafraseada es nuestra). La clínica convierte la enfermedad y por ende la muerte en algo que combatir. La mirada médica basada en la ciencia desvía el diagnóstico del cuerpo enfermo de lo divino y lo ubica en la materia del cuerpo. La ciencia adquiere las características empíricas y absolutas que antes se le atribuían a Dios y por eso la relación vertical y jerárquica Dios-ser humano es reemplazada por la relación horizontal e igualmente jerárquica médico-cuerpo enfermo. El cuerpo en el cual yace la enfermedad se convierte en el enfoque principal del ojo médico cuyas herramientas y tecnologías se concentran en la curación y la evitación de la muerte. Estas transformaciones hacen que la muerte, asunto banal hasta el siglo XVIII, sea sacralizada y sea súbitamente excluida de lo cotidiano. Así, la muerte empieza a adquirir un carácter escandaloso y macabro porque simboliza el punto final de la vida y no el pasaje a un más allá metafísico (Spoiden 13-14).¹⁵⁷ *Pájaros de la playa* sí enfrenta

¹⁵⁷ “Suite au changement de regard médical sur la maladie, le XIXe siècle voit le couple paradigmatique santé/maladie se substituer progressivement à l’opposition vie/mort. Apparaissent, pour la première fois depuis le Moyen Âge, l’espoir de guérison et l’art de sauver les corps comme éléments centraux à la pratique médicale. C’est la naissance de la clinique que Foucault a brillamment analysée....L’ensemble de ces transformations correspondrait à une nouvelle épistémè, celle de la modernité. La mort, qui jusqu’au

este punto final de la vida y lo narra con todos sus altibajos. Esta novela cuya acción transcurre en un sanatorio en una isla sin nombre destroza el carácter secreto de la enfermedad grave al narrativizarla. A través de personajes sidáticos jóvenes, una vieja que quiere rejuvenecer, dos médicos—un herborista y un practicante de la medicina moderna—y el personaje del Cosmólogo que graba los efectos de la enfermedad misteriosa que los aqueja, Sarduy cuestiona la conceptualización moderna del cuerpo contaminado y lo aparta de su definición tradicional como manifestación del pecado y de la inmoralidad. A pesar de ser personajes consumidos por la desesperación y rodeados por el caos y la muerte, se perfila en ellos una necesidad de aferrarse a la vida y de buscar mundos utópicos y momentos de coherencia de sentido. O sea, a través de ellos se notan manifestaciones que el discurso crítico ha identificado con la modernidad. Sin duda, *Pájaros de la playa* es un texto fronterizo que se suma a las otras obras de Sarduy con su postura crítica ante el orden establecido aunque se aparta en su temática y estilo que guardan afinidad con manifestaciones de la modernidad.

5. La estética sarduyana

La producción literaria del escritor camagüeyano se caracteriza por su experimentación, por su ruptura definitiva y casi total con los modos tradicionales de narrar. De hecho, Ana María Barrenechea recurre en su estudio sobre la ruptura del contrato mimético en las obras contemporáneas (1982) a la obra de Sarduy para apuntar hacia una vertiente de la literatura que bloquea “el proceso de reconocimiento y de

XVIIIe siècle constituait un sujet banal, sans entraves, est sacralisée et devient subitement exclue du quotidien... La mort gagne le caractère scandaleux qu'on lui connaît à partir du moment où il est acquis qu'elle symbolise le point final de la vie, et non plus le passage obligé entre la vie d'ici-bas et un au-delà métaphysique » (Spoiden 13-14).

lectura en el que la obra remite al mundo y el mundo a la obra” (Barrenechea 378).

Aclaramos que Barrenechea se basa en obras sarduyanas escritas antes que *Pájaros de la playa* en su análisis de la ruptura mimética en la narrativa contemporánea. Son obras mucho más experimentales y fragmentarias. En realidad, la obra de Sarduy no es fácilmente clasificable dentro de una vertiente literaria porque explora diversas tendencias para forjar su propio espacio literario. En el contexto de la narrativa latinoamericana, Sarduy “es considerado tanto integrante como disidente de la explosión novelística de los años sesenta, mejor conocida como el boom” (Kulawik 9). Su obra también demuestra las influencias del grupo *Tel Quel*, cuyos escritos buscan redefinir la función del lenguaje y demostrar su poder.¹⁵⁸ Además, la producción literaria de Sarduy se caracteriza por un neobarroco antillano vinculado con el barroco del Siglo de Oro español y con Lezama Lima, cuya influencia es muy notable en su obra. El neobarroco que practica Sarduy, estilo que él también denomina “barroco actual,” “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. [Es] arte de destronamiento y de la discusión” (Sarduy “El barroco y el neobarroco” 183). El barroco del siglo de oro se gesta durante una época de grandes cambios y de mucha inestabilidad. Su estética anuncia un cambio de cosmovisión y una ruptura con los modelos del pasado. Para Sarduy, la literatura en América Latina y en Cuba en particular se encontraba en una de esas “zanjas” o fracturas epistemológicas, similar a la época del barroco del siglo diecisiete. El regreso de Sarduy al barroco responde a su necesidad de encontrar un

¹⁵⁸ En la primera edición de la revista *Tel Quel* aparece una declaración que será un lema para la primera etapa de la revista: “...it’s about time a parting of ways took place; let us be permitted to focus upon expression itself, its inevitability, and its particular laws” (“Déclaration” 3).

modelo interpretativo nuevo que pueda expresar las rupturas epistemológicas y la crisis de valores de la modernidad tardía. En *Ensayos generales sobre el Barroco* Sarduy se refiere a la contemporaneidad como una “nueva inestabilidad” una que aniquila significados y textos, subraya la división, rechaza la unidad y prefiere la discontinuidad (17-25). Vinculamos el neobarroco sarduyano con la posmodernidad puesto que las dos estéticas comparten muchas características. La fragmentación, la dispersión, la celebración de la alteridad social y sexual y el rechazo del referente estable de la escritura neobarroca de Sarduy son algunos aspectos que acercan su obra a la posmodernidad.

Su obra—novelas, obras de teatro, ensayos y poemas—no cabe en un molde estético específico, porque es decididamente transgresora en varios niveles. Es una obra que busca nuevas “posibilidades expresivas del lenguaje”, posibilidades que incluyen el exceso verbal y la riqueza de detalles minuciosos. El resultado es un corpus literario “altamente carnavalesco, paródico, lúdico y subversivo” (Ulloa 17). *Pájaros de la playa* se aparta de las obras previas que son marcadas por su rechazo total de la obra realista, por el erotismo desbordante y por la fragmentación a nivel semántico. Es una obra que se posiciona en el intersticio entre modernidad y posmodernidad. Sobre este espacio fronterizo ha teorizado el filósofo Eugenio Trías quien lo describe como conjuntivo y disyuntivo a la vez (Alemán y Larriera 86). Es decir, es un espacio maleable donde coexisten la disolución del orden y de la tradición y la implantación de otras tradiciones o visiones de mundo. La liminalidad de *Pájaros de la playa* es su calidad de espacio narrativo fluido, ambiguo, que se posiciona en el umbral entre la tradición y la innovación, que reafirma la tradición y en otras instancias se dedica a destrozarla. Aunque esta novela revela características de la posmodernidad, insiste frecuentemente

con la relación obra-mundo antes resistida por el autor para quien el texto era máscara que no remitía a nada excepto la escritura.¹⁵⁹ Es una obra que tiene más coherencia y más unidad. Abandona la incoherencia y la discontinuidad de obras previas y opta por una narrativa que avanza con cierta unidad hacia un fin. Pero aquí está la dicotomía: este fin no es el progreso ni la superación, es la muerte. Sin embargo, a pesar de tener una tendencia más tradicional, perduran en *Pájaros de la playa* de manera diluida, ciertas estrategias de ruptura como la intertextualidad, la hibridez genérica, la sensualidad, la obsesión por el cuerpo, la inclusión de seres marginados, el dislocamiento espacial y temporal y el simulacro, todas ellas estrategias asociadas con la escritura de la posmodernidad. En este capítulo, nos concentraremos en la intertextualidad, la proliferación de lo sensorial, la simulación, las perturbaciones de tiempo y espacio—elementos literarios que hacen de *Pájaros de la playa* un discurso posmoderno—todo para demostrar que escritura y cuerpo se contaminan entre sí.

6. La contaminación textual en *Pájaros de la playa*

La escritura en las obras anteriores de Sarduy era un espacio de proliferación erótica, juguetona, carnavalesca, un arte lúdico que genera una actividad erótica de desperdicio casi religioso (Sarduy “El barroco y el neobarroco” 181-82). Sin embargo, la escritura se transforma en *Pájaros de la playa* en un sostenido agotamiento textual que

¹⁵⁹ En una parte titulada “Las apariencias engañan” de *Escrito sobre un cuerpo*, Sarduy expone su concepto del texto como espacio autorreferencial desconectado de la realidad exterior. “Es lo que constituye la supuesta exterioridad de la literatura—la página, los espacios en blanco, lo que de ellos emerge entre las líneas, la horizontalidad de la escritura, la escritura misma, etc.—lo que nos engaña. Esta apariencia, este despliegue de significantes visuales—y mediante éstos (los grafos) en nuestra tradición, fonéticos—y las relaciones que entre ellos se crean en ese lugar privilegiado de la relación que es el *plano* de la página, el *volumen* del libro, son los que un prejuicio persistente ha considerado como la faz exterior, como el anverso de algo que sería lo que esa faz *expresa*: contenidos, ideas, mensajes, o bien una “ficción”, un mundo imaginario, etc.” (*Escrito* 46-47).

refleja la aniquilación lenta del cuerpo enfermo.¹⁶⁰ Tanto el texto como el cuerpo están involucrados en el proceso de lucha perdida contra la dispersión y el proceso de luto. El SIDA y la muerte están inscritos en el cuerpo físico y en el cuerpo textual. Es decir, las estrategias textuales empleadas ahora se pueden leer como contaminación. La intertextualidad y las referencias a lo kitsch que siempre fueron elementos esenciales en la narrativa de Sarduy ahora cobran un timbre apesadumbrado y nostálgico en vez de erótico y desafiante. Los distintos tipos de discurso insertados en *Pájaros de la Playa* son un elemento más de dispersión. El acercamiento a otros textos literarios, artísticos, culturales e históricos ahora apunta hacia el deterioro de la salud, de la productividad y de la escritura en lugar de ser únicamente una “desjerarquización de los discursos”, como lo explica Echevarría.¹⁶¹ Las inagotables referencias intertextuales aluden al desencanto, la desesperanza y el desengaño no sólo de los personajes en particular sino también de la época posmoderna en general. De la proliferación de intertextos, aludiremos sólo a los que se refieren al cuerpo contaminado y enfermo.

6.1 La intertextualidad

La intertextualidad no es un recurso semántico único al posmodernismo pero sí incrementa su uso drásticamente en las obras de índole posmoderna que usan esta estrategia integradora de elementos de origen diverso para desestabilizar significados

¹⁶⁰ Leonor Ulloa y Justo Ulloa en su artículo “*Pájaros de la playa* de Severo Sarduy: final del juego” comentan el abandono del estilo lúdico tan característico de la obra previa del autor: “A diferencia de obras anteriores, no hay en esta última novela episodios homosexuales ni casos de travestismo, y los rastros lúdicos de la parodia, la irrisión y el sentido aleatorio de la vida tan característicos de su escritura yacen sumergidos bajo el tono lúgubre y rebelde del narrador sidático que no logra resignarse a su condición mortal” (19).

¹⁶¹ Véase el prólogo de Roberto González Echevarría a *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy.

estáticos, para resemantizar lo canónico o para crear múltiples sentidos.¹⁶² El intertexto en la obra de Sarduy no es sólo una referencia a otro texto sino que se convierte en una propuesta literaria. Sarduy recicla personajes de sus obras previas como Auxilio y Socorro (*De donde son los cantantes*) y Caimán (*Cocuyo*), quienes reaparecen ahora “atraíd[o]s por el olor de la muerte”, es decir, en el contexto de la decadencia textual y física (Martín Sevillano 255). La autoparodia aquí conserva el tono lúdico de la escritura de Sarduy pero la transformación/metamorfosis de Auxilio y Socorro en esta novela en ambulancias “vestidas de blanco, pulcras y almidonadas” descritas como “fatídicas”, “temerarias”, “escuálidas”, “feroces” y “mefistofélicas” refleja un cambio en el juego. El título mismo de la obra remite a varios intertextos como la obra de teatro escrita por Sarduy mismo titulada “La playa” y en la cual los personajes no actúan sino graban su voz en cintas magnetofónicas.¹⁶³ El diálogo de esta obra teatral con la novela anuncia que son los pájaros (término peyorativo para referirse a los homosexuales), estas personas raras, marginales y ahora sidáticas, quienes graban sus voces y sus experiencias de la enfermedad y del dolor de manera performativa con su cuerpo en el espacio del texto.

El segundo capítulo de la novela titulado “El pentágono” alude a varios intertextos entre los que se destaca la referencia a la forma geométrica más relacionada con el ser humano. Los pitagóricos usaban la estrella formada al conectarse las cinco

¹⁶² En Sarduy la inclusión de otros textos es doble, exterior e interior. El autor explica que la intertextualidad consiste en “la incorporación de un texto extranjero al texto, su collage o superposición a la superficie del mismo” mientras que la intratextualidad se refiere a los textos “que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alógenos—citas y reminiscencias—, sino que, intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje—de tatuaje—en que consiste toda escritura, participan...del acto mismo de la creación” (“El barroco y el neobarroco” 177-178).

¹⁶³ Véase el artículo de Eduardo Béjar “Usurpaciones sexuales/Perturbaciones textuales: Para la voz de Sarduy/Otra vez el mar” en el cual hace un estudio de los personajes de la obra teatral “La playa”.

puntas del pentágono como símbolo de su escuela, denominándola “salud”. Sin embargo, en *Pájaros de la playa* el pentágono es la forma que tiene la cúpula de vidrio del sanatorio donde quedan recluidos los enfermos y sobre la cual “los pájaros caían fulminados, tiesos”, su muerte provocada por una tormenta inesperada y fulminante (24). Así que el pentágono no es símbolo de salud sino que es espacio que recuerda la segregación de los enfermos y su muerte inminente, como la de los pájaros.

En la obra se desarrolla también un diálogo intertextual en torno a uno de los sidáticos lisiados confinado a una silla de ruedas y Aleijadinho, el arquitecto brasileño apodado así cuando la lepra se apoderó de su cuerpo.¹⁶⁴ Este artista mencionado originalmente en el ensayo “El barroco y el neobarroco” (1972) en el contexto de la ornamentación y el desperdicio barrocos ahora, en la novela, se convierte en símbolo de la enfermedad deformadora y paralizadora. Puesto que la conexión entre arte y escritura siempre ha tenido vigencia en la obra de Sarduy, la referencia a las esculturas de Giacometti no sorprende.¹⁶⁵ Sin embargo, la referencia a sus esculturas de “figuras filiformes y caquíticas” que representaban el cuerpo esquelético y largo, es otra referencia al SIDA y a sus consecuencias físicas (*Pájaros de la playa* 74). También

¹⁶⁴ En portugués, esta palabra significa “pequeño lisiado” y se le aplicó al arquitecto Antonio Francisco Lisboa cuando la lepra deformó y lisió su cuerpo.

¹⁶⁵ Varios estudios han establecido una conexión entre la obra de Sarduy y el arte (pintura, escultura y arquitectura). En *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*, Adriana Méndez Rodena conecta la escritura de Sarduy en su obra *Gestos* a la pintura gestual experimental (26-27). En “La fiesta y el dolor: sobre el último Severo Sarduy”, Rafael-José Díaz detalla la devoción de Sarduy “por ciertas prácticas pictóricas extremas como las de Fontana, Morandi o Rothko...” (89). En “El cuerpo escrito de Severo Sarduy: La pasión del cuerpo, la pasión de la escritura” Gustavo Guerrero menciona el interés de Sarduy en el tatuaje y en la pintura corporal de Holgerson (56). En una entrevista con Emir Rodríguez Monegal, Sarduy detalla la relación entre el título de su obra *Cobra* con el nombre de un grupo de pintores europeos con los cuales estuvo vinculado el pintor cubano Wilfredo Lam (Monegal 316).

abundan en *Pájaros de la playa* referencias a personajes del espectáculo que murieron desgraciados o enfermos como Paul Poiret (67), Josephine Baker (85) y Vaslav Nijinski (87). La mención de estos tres artistas, además de reforzar el tema de la enfermedad y la desgracia, reitera la importancia del cuerpo como espacio de transgresión en la obra de Sarduy. Poiret, a través de la moda provocadora que diseñaba, Baker, a través de su sexualidad desbordante en el teatro y el baile y Nijinski, a través de sus técnicas innovadoras y controversiales en la danza moderna, también tuvieron una relación rebelde, innovadora y liberadora con el cuerpo. De ahí la referencia a ellos en el texto de Sarduy.

La intertextualidad en *Pájaros de la playa* evidencia una nostalgia, una añoranza paradójica que oscila entre la necesidad de romper con el pasado y el deseo de recuperarlo, entre el reciclaje del pasado como manera de romper con los viejos códigos y la idealización utópica de un pasado más estable. Por ejemplo, el sentimiento de nostalgia reverbera a través de las referencias a productos culturales kitsch, productos menospreciados por pertenecer a la cultura baja. Lidia Santos vincula la introducción creciente de elementos kitsch en la narrativa latinoamericana contemporánea a la sensibilidad posmoderna (Santos 16). La proliferación de tales elementos en *Pájaros de la playa* apunta hacia el despliegue de herramientas asociadas con la posmodernidad, ya que la estética posmoderna recoge el objeto kitsch como estrategia de transgresión y resistencia, como alejamiento de las normas y los códigos viejos. Por ejemplo, la referencia a la canción afro-cubana “Drume negrita” de Eliseo Ernesto, la canción italiana de añoranza y tristeza “Monasterio Santa Chiara” y la canción de Josephine Baker “J’ai deux amours” cuyos primeros versos expresan el amor por dos países, es

sintomática de estrategias posmodernas irónicas de juego y distanciamiento. Las canciones enumeradas son elementos que pertenecen a la cultura popular y su presencia en la novela anuncia la eliminación de la frontera que separaba alta y baja cultura. Pero también señalan la nostalgia de Sarduy por el origen perdido e inalcanzable: Cuba, su tierra natal. Aclaramos que en la obra de Sarduy el centro perdido es algo inalcanzable. Su búsqueda nutre la obra del autor cubano. De hecho, la teoría de Sarduy del neobarroco y de la escritura se vale de la ciencia para explicar la falta de origen, de centro. La teoría del Big Bang genera una “luz fósil”; el origen se encuentra borrado o tachado, desaparecido como materialidad. De este momento fundamental y central sólo quedan las huellas en la materia dispersada por el universo (Big Bang 47-55). Sin embargo, en *Pájaros de la playa* Cuba metaforiza este centro perdido e inalcanzable a la vez que expresa el dolor del autor por saber que el regreso final a su país sólo podrá ser imaginario, puesto que Sarduy morirá en París. Así que la nostalgia en *Pájaros de la playa* en algunos momentos es expresada como distorsión, como parodia o kitsch, como en el caso de las canciones antes enumeradas. Sin embargo, en otras ocasiones se expresa como un deseo de retorno a un pasado más cierto frente a la crisis del presente. Es un pasado cubano, idílico, utópico que representa una época de esperanza y bienestar. Así que la nostalgia que emana de las alusiones intertextuales evidencia un vaivén entre características típicas de la modernidad y otras asociadas con la posmodernidad.

6.2 La proliferación sensorial

El proceso de luto y de lucha contra la aniquilación se efectúa también a través de la proliferación de lo visual, táctil, odorífero y sonoro, elementos descritos con minucioso detalle y lenguaje rebuscado. Como lo constata N. Rocío Gutiérrez en

“Obsesiones, rituales y escritura en la obra literaria de Severo Sarduy”, “Aquí prima la palabra y las posibilidades del lenguaje que en ella puede satisfacer: olor, dolor, sabor, sonido como realidades que dan vida a la obra...” (190). La prodigalidad verbal es sin duda parte de la estética neobarroca de Sarduy pero la exploración exuberante de colores, de sabores, de sensaciones y de olores en *Pájaros de la playa* es también un modo de aferrarse a la vida, a lo concreto. La experiencia sensorial depende del contacto visual, táctil, gustativo, olfativo y sonoro con objetos u otras personas. Pero cuando este contacto es limitado por el aislamiento de la enfermedad, entonces se agudiza el mundo de lo sensorial.

6.2.1 La exuberancia visual

La evocación de colores es una pintura en proceso en la novela, un gesto que busca afirmar su presencia. La actividad ecfrástica, la de pintar con palabras, es parte de la visión artística de Severo Sarduy. Para él no hay diferencia entre el acto de pintar y el acto de escribir.¹⁶⁶ Ambos afirman la existencia y la humanidad, y cómo lo explica Susan Stewart sobre la poesía ecfrástica en *Poetry and the Fate of the Senses*, también pueden contrarrestar la degradación de los sentidos y aumentar el abanico de la expresividad humana (Stewart 327-34). Sin embargo, a pesar de este intento de evocar la vida en su plenitud de sensaciones, la escritura está teñida de pesimismo y desencanto, está contaminada por el mal. Coexisten en el mismo espacio textual vestigios de la celebración sarduyana posmoderna del cuerpo y sus placeres y la conciencia que la

¹⁶⁶ Para Severo Sarduy, pintar y escribir son actos idénticos. En una entrevista televisiva hecha por Joaquín Soler Serrano para el programa español *A Fondo*, Sarduy declara: “Ojalá que la literatura y la pintura se confundan totalmente, que no haya franja entre ellos” (“Severo Sarduy entrevistado por Joaquín Soler Serrano”).

muerte física es una realidad fija y cercana. Por ejemplo, a pesar de las chispas de rojo y de verde que se esparcen por el texto y que se asocian con la energía y la naturaleza, los colores predominantes son el azul y los colores del crepúsculo, el anaranjado, el amarillo y el gris.¹⁶⁷ Los colores provocan sensaciones y emociones fuertes tanto en los personajes como en los lectores: “Un día revoloteó alrededor del grupo una mariposa de un azul tan intenso—turquesa del océano, cobalto de una migración africana—que se quedaron en silencio, enmudecidos por la violencia del color” (*Pájaros de la playa* 197). La mariposa, otra metáfora del homosexual, también es metáfora de la brevedad de la vida. El comentario de Stewart sobre las pinturas y la poesía renacentistas resume la función de tales metáforas: “The fleeting lives of flowers, the fleetingness of smells and tastes, are resources for driving home the ephemerality of life’s pleasures and the inevitability of death” (28). Es decir, acentúan la brevedad y precariedad de la vida. La mariposa aletea con energía desplegando su belleza pero sus atractivos quedan cancelados por el silencio de los enfermos que además de estupefactos por su hermosura quedan también enfrentados con su mortalidad.

Los diferentes matices de azul diseminados por todo el texto casi siempre se asocian con Siempreviva, la vieja recluida con los enfermos del sanatorio y cuya juventud el azul evoca. Rememorando o reviviendo un momento de su pasado joven, Siempreviva vuelve al escenario de una fiesta que dio en honor del Arquitecto: “Laqueó de Prusia muros, puertas y piano. Marino y cerúleo para los ortogonales muebles de madera. Tiñó las cortinas de un matiz que recordaba al de los tatuajes tribales de ese desierto y que

¹⁶⁷ Gris es el último color mencionado en el diario del Cosmólogo: “Llegó a la banda de arrecifes. La atravesó como pudo, respirando ya el olor del mar próximo, gris, sin reflejos, calmo” (*Pájaros de la playa* 212).

bautizó Hoggar. Su traje era de índigo, su turbante plateado y Prusia” (*Pájaros de la playa* 82). Sin embargo, el tono está impregnado de melancolía y tristeza, puesto que el pasado y la memoria de éste con el cual se asocia el azul resulta ser algo inalcanzable, algo engañoso: “lo que la memoria conservaba era como un doble deforme, pero en nada revelador, de las personas y las cosas” (197). El azul, color del cielo y del mar, generalmente asociado con la calma, la seguridad y la serenidad, en la novela también evoca el temor, la depresión y la melancolía por un pasado que nunca se puede revivir plenamente y que será cancelado por la muerte.¹⁶⁸

6.2.2 La abundancia táctil

El neobarroco de Sarduy, o su posmodernismo, empujaba hacia la elipse desestabilizadora, hacia el referente inestable y hacia la dispersión. Rechazaba el dogmatismo de la modernidad con sus certezas y se inclinaba hacia la duda y la multiplicidad de significados. Proponemos sin embargo que la enfermedad del autor le causa una crisis por la cual busca aferrarse a lo empírico, a lo que sí es estable. Mediante el écfrasis, o sea la herramienta de representar verbalmente representaciones visuales, se describen en *Pájaros de la playa* las formas, los aromas, los colores y las sensaciones como intento de agarrarse a la vida, a sus manifestaciones más táctiles.¹⁶⁹ La transformación de las experiencias sensoriales en palabras es, según Stewart, “the mark of the human,” puesto que cada ser humano necesita del contacto con otros seres y objetos para sobrevivir y crecer (26,169). Así, la descripción ecfrástica en *Pájaros de la*

¹⁶⁸ Véase *Color and Human Response* de Faber Birren y “A system of color-preferences” de Guilford, J. P. & Smith, P. C.

¹⁶⁹ Así la define W.J.T. Mitchell en su libro *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*.

playa llega a ser una actividad que afirma la vida mientras lucha contra la aniquilación. La descripción de la textura de herramientas médicas, maquillajes, textiles, paredes empapeladas, y otras superficies remiten a lo palpable, a lo sensorial. La ropa, por ejemplo, llega a ser, como la escritura, un elemento voluptuoso y erótico, expresión de la vida misma. Sin embargo, las descripciones siempre están teñidas de un tono nostálgico, sarcástico o mórbido. En un capítulo titulado *Harper's Bazaar*, el narrador describe el ajuar que trae Siempreviva al sanatorio como “vestidos tan diversos que parecían proceder de distintos siglos, guantes de color salmón y costuras visibles, sombreros con sus cerezas barnizadas y sus plumas....Trajes con galones de oro, turbantes de lentejuelas concéntricas que miraban como ocelos, sarís de seda” todos guardados en un “maletón arrugado” (31-34).¹⁷⁰ Estos trajes lujosos están fuera de lugar en el sanatorio donde Siempreviva los exhibe “entre aparatos ortopédicos, estetoscopios, cánulas de lavado y jeringuillas sucias, depositadas provisionalmente en su habitación” (34). A pesar de que Siempreviva presenta sus desfiles junto con historias flamantes sobre la adquisición de estos atuendos, al fin y al cabo estos trajes estaban desgastados y estaban en un ambiente de jóvenes también desgastados por la enfermedad: “Así pasaban los días: reminiscencias, esparadrapo y estrás” (34). Los trajes viejos y deteriorados son una segunda piel, una metáfora de la piel enferma de los sidáticos. Para Sarduy, la moda es pasajera y por serlo simboliza la vida: “Un traje brilla un instante y será, acto seguido, inútil, borroso, ridículo incluso. Un desecho: como el cuerpo que entregamos a la muerte.

¹⁷⁰ El título de este capítulo remite a una revista de moda estadounidense de alta circulación entre los aficionados de moda. Su lema es: “The Harper's Bazaar Woman Has a Love Affair with Clothes: More than the concept of fashion, or the culture of fashion, or the art of fashion. More than celebrity fashion and the stylists who create it. For this woman, it's all about the love of beautiful clothes. Fashion is not a subject to read about. It's something she wants in her closet as fast as possible” (“Mission Statement”).

Los trajes, como las mariposas, deslumbran y caen. La mode, c'est la mort" (198-99). Para Sarduy, la ropa, algo sensual y erótico, no deja de ser máscara, una segunda piel para un cuerpo en vías de descomposición en medio de un ambiente de contaminación. Y si seguimos la crítica de Adolfo Vásquez Roca, quien en "La moda en la postmodernidad. Deconstrucción del fenómeno fashion" sugiere que la ropa es un texto, "un discurso que debe ser leído", entonces la ropa de Siempreviva es un texto sobre el desgaste y la contaminación (Vásquez Rocca).

La contaminación en la novela no es únicamente corpórea sino también ambiental y se extiende fuera de las paredes del sanatorio.¹⁷¹ El ambiente sucio y contaminado se convierte en extensión del cuerpo enfermo. La descripción de la llegada de Saurio, el herborista, al hospicio, contrasta su vestimenta, símbolo de la contaminación física, con la urbanidad contaminada:

Vestido de seda, abandonó los arrecifes rojos. Avanzó sobre la arena quemante, cruzó la autopista desierta—se oía, muy lejos, el rumor de unos camiones que imaginó pulidos como espejos—. Llegó a un poblado de zinc y madera donde las casas se distribuían alrededor de una gasolinera como tumbas alrededor de una iglesia portuaria. (*Pájaros de la playa* 52)

La seda, tela sensual y lujosa, en el ambiente de la autopista, del caserío y de la gasolinera, está fuera de lugar; su suntuosidad y su belleza se desvanecen. Esta actitud ante la moda es también una crítica de la sociedad contemporánea y su obsesión con el consumo, hecho que limita, que lo reduce todo a una superficie artificial, sin creatividad

¹⁷¹ La metáfora es, según Susan Sontag en su libro *AIDS and its Metaphors*, una de las más asociadas con el SIDA.

ni belleza. En su análisis sobre el estado de la sociedad contemporánea, Guy Debord observa que el consumo de bienes “has succeeded in totally colonizing social life” (21). Tal colonización, según el crítico, lleva a la disminución de la calidad de vida y al empobrecimiento del pensamiento crítico.

En *Pájaros de la playa* el Cosmólogo describe un caserío “de casas prefabricadas, idénticas” con jardines de idéntico tamaño cuya decoración delata la trivialidad, banalidad y fealdad del consumismo.¹⁷² Narra que “algunos, por arrogancia hortera, habían personalizado esa rectangular aridez con faunos de hormigón, tinajones importados de Camagüey a precio de oro, fuentes del rococó caracolero en su versión más nacarada y grotesca, sirenas, y, con sus botones rojo ladrillo, hasta enanitos de Blancanieves (208). La decoración excesiva de las casas prefabricadas alude a la democratización del consumo convertido en obsesión. La acumulación desenfrenada de bienes llega a ser, gracias a la propaganda masmediática, la expresión del éxito y la senda a la satisfacción y la felicidad. Sin embargo, el embellecimiento de las casas a través de los objetos mencionados resulta ser una “arrogancia hortera”, un conjunto de adornos kitsch, cuya elección dilata el que los criterios personales están sometidos a los productos puestos al alcance del consumidor y no a la libertad de elección o a la creatividad personal. Los faunos, los tinajones, las fuentes y las sirenas, malas copias de objetos de arte, productos de baja calidad y atractivos por su costo accesible, son síntoma de la pandemia del consumismo. Proviene de diferentes lugares y representan diferentes épocas y estilos y están fuera de lugar en el caserío. Además, la referencia a Blancanieves

¹⁷² Debord comenta la superficialidad de la sociedad de consumo: “Behind the glitter of spectacular distractions, a tendency toward banalisation dominates modern society the world over” (28).

y por ende al imperio Disney no es casual ya que representa el epítome de la simulación que caracteriza la sociedad contemporánea según la define Jean Baudrillard. Según este teórico francés versado en la posmodernidad y sus manifestaciones culturales, la simulación muestra como verdadero algo que no lo es, de la misma manera que un parque Disney simula un mundo de fantasía donde todo parece verídico, pero es sólo fantasía.¹⁷³ Es decir, este jardín decorado con los productos más vendidos del mercado es simulacro de la creatividad individual y la belleza cuando en realidad sólo representa la falta de elección individual, de gusto y de criterio estético. Simular, para Baudrillard, “es fingir tener lo que no se tiene” y la libertad de elegir entre una pluralidad de productos es simulacro de un acto de autonomía, es engaño (12). En su libro *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Beatriz Sarlo afirma que la idea de satisfacer “la reproducción clónica de necesidades” como acto de libertad y de diferenciación es pura fantasía (Sarlo 9). Esta sociedad de consumo reduce al ser a un autómatas que carece de pensamiento creativo y profundo.¹⁷⁴ El consumidor es moldeado y manipulado por la publicidad que lo bombardea vertiginosamente y que lo convence que necesita objetos materiales para satisfacer necesidades inmateriales. Es lo que Gilles Lipovetsky describe como la comercialización de la vida y un fenómeno que *Pájaros de la playa* destaca. Sarduy enjuicia la posmodernidad críticamente y sus efectos como

¹⁷³ Baudrillard describe Disneylandia como “un modelo perfecto de todos los órdenes de simulacros entremezclados. En principio es un juego de ilusiones y de fantasmas” (29). Véase también el libro de Mario Pereyra, *La posmodernidad*, en el cual elabora cómo el fenómeno Disney es el ejemplo máximo de la simulación de la posmodernidad.

¹⁷⁴ Jean-Francois Lyotard en *The Postmodern Condition* y Susan Bordo en *Unbearable Weight* subrayan la influencia de la publicidad massmediática en la formación de la subjetividad posmoderna.

padecimiento. Así la tendencia inmoderada a adquirir, gastar o consumir productos de la era posmoderna se puede leer como enfermedad en el contexto de la novela.

6.2.3 La superabundancia de lo gustativo

Además de la proliferación de alusiones a lo táctil en la obra, también se difunden referencias a diferentes sabores y olores. La naranja china, “las frutillas succulentas, rojo granate, entre la frambuesa y el ateje, que parecían de joyería”, “el caviar y queso” y el “Anís del Mono” son algunos de los sabores a los cuales se alude en la obra, pero el más destacado aparece al final, cuando Siempreviva decide abandonar el sanatorio en búsqueda de Caimán y Caballo, de su juventud, del origen perdido (*Pájaros de la playa* 187, 204, 88, 61). Se topa con un restaurante de comida rápida cuyos “neones gigantescos, azules y parpadeantes” anuncian desde lejos su pertenencia a la industria de cadenas de restaurantes que sirven comida rápida, grasosa, no nutritiva, barata, y artificialmente condimentada:

Era un *snack*.

Un *self*.

Un *fast-food*.

Una plataforma de cuarzo que abroquelaba un alto ventanal de plexiglás.

Y un jardincillo de piedra.

Los raros clientes que lo frecuentaban—tan raros como los coches en la autopista—ingurgitaban con gula, en pozuelos de plástico, una jalea verdosa y transparente que les servía de aperitivo, entrante, plato principal y postre.... (208-209)

El narrador/Cosmólogo critica la industrialización de la alimentación que sacrifica la calidad de la comida y la creatividad de ésta en nombre del lucro. Esta alimentación—simulacro de comida—es artificial, es comida estandarizada por la práctica de consumo. El que esta comida sirva de “aperitivo, entrante, plato principal y postre” indica que puede ser consumida en cualquier momento del día y que reemplaza la comida casera o bien preparada que se consume con tiempo y se disfruta al máximo.¹⁷⁵ El comer es un acto placentero y hasta erótico. Sin embargo la comida chatarra, consumida rápidamente, en restaurantes clonizados, a menudo en la soledad, representa una enfermedad social y metaforiza la enfermedad que padece el narrador en la novela.

El uso de expresiones en inglés reconocibles internacionalmente como lo son “snack”, “self” y “fast-food” remite a la relación entre la globalización económica y la extensión por el mundo de compañías multinacionales estadounidenses que venden comida rápida, barata y malsana. La proliferación de tales compañías y la influencia que ejercen sobre los gustos y las costumbres es otra forma de imperialismo, esta vez alimenticio. Para Sarduy, cuya trayectoria artística se había dedicado a romper moldes, a combatir dogmatismos y valores fijos y a abrirle espacio textual al marginado social, la globalización parece una enfermedad incurable afín a la que padece. Ciertos aspectos de la globalización como lo son los restaurantes de comida rápida homogeneizan los gustos y universalizan ciertas prácticas en las que prima el lucro económico y se suprime lo autóctono y lo local. Cuando la dependienta le anuncia a Siempreviva que la salsa

¹⁷⁵ Contraponemos la descripción de esta comida chatarra sin sabor y consumida rápidamente a los platos variados y sensuales descritos en el capítulo séptimo de *Paradiso*. El almuerzo lezamiano minuciosamente descrito se ingiere lenta y gozosamente. Representa una celebración de la vida y de sus placeres. Véase *Paradiso* (180-85).

envasada en sobrecitos que acaba de probar “será nuestro único alimento cuando terminen de construir las ciudades submarinas entre las islas”, Siempreviva se sorprende y pregunta “¿Y el aire?”, a lo cual la dependienta responde “Ay, señora: oxígeno como en la Luna” (209). El puré envasado como lo es el oxígeno en la luna es artificial. También está lleno de químicos cuyo propósito es generar dependencias. Según lo han probado muchos estudios, la comida basura rica en grasa, azúcar, sal y aditivos provoca alteraciones químicas en el cerebro similares a las producidas por drogas adictivas como la cocaína (Trivedi). Así la comida chatarra se convierte en metáfora de la sociedad posmoderna enferma de consumismo y por extensión en metáfora del cuerpo enfermo de SIDA. La gula con la cual los clientes ingieren la jalea verdosa es síntoma de la adicción a esta comida artificial. El restaurante fast-food donde la comida es servida en pozuelos de plástico es característico de una sociedad de consumo que busca gratificación inmediata manipulada por publicidad premeditada—función de los neones gigantes que promocionan el local—donde el deseo es normalizado e impuesto sobre las masas. Así que la evocación de sabores en la novela apunta hacia el deseo de vivir, de saborear la vida y de aferrarse a sus manifestaciones para atenuar el dolor, pero nunca sin la actitud crítica y juguetona típica de Sarduy, quien se detiene en destacar las consecuencias nocivas de la era posmoderna.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Esta actitud la expresa Sarduy al hablar de la función del barroco como crítica: “...ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación” (*Ensayos generales* 209).

6.2.4 La proliferación olfativa

La abundancia de los olores fuertes y prolíferos en la novela también expresan una urgencia de detener la fugacidad de la vida pero es esta misma fugacidad a la cual terminan remitiendo. El narrador describe aromas como el olor a jabón de Camay de uno de los enfermeros del sanatorio, el olor a desinfectante que le añaden al baño de Siempreviva y que, según ella, “no impedirá...que el cuerpo prosiga su proceso, que es ir, aún en vida, hacia la pudrición” (66-67). Por la obra flotan aromas nocivos sintomáticos de la época posmoderna como el olor a “gasolina y otras miasmas” y el “perfume de la modernidad..., carbono” a la vez que se disfruta de la falta de aromas: “respiraba a fondo el aire puro, sin olores desinfectantes o pútridos” (203). El olor que más impacto tiene, sin embargo, es el que acompaña a Caballo cuando se transforma, y es tan fuerte que se extiende por todo el sanatorio: “El aroma agridulce de las frutas invadió el cuarto y el hospital entero, a tal punto que los carentes de energía, que se encontraban bajo la cúpula pentagonal disfrutando de la luz meridiana, creyeron que les preparaban una exquisita compota acaramelada con azúcar prieta” (190). Sin embargo, este olor azucarado y delicioso es también característico de las medicinas endulzadas: “fue ese olor a manzanas, tan característico de la medicina dulce—los fármacos tradicionales iban recuperando el hospital, con su séquito de garrotes y bisturís, inyecciones y punciones...” (190). La presencia de los aromas en la novela expresa un deseo de rescatar y grabar los más triviales detalles de la vida, de darle espacio a lo que uno da por sentado, una etapa de la vida del sidático que Spoiden denomina “nouvelle sensibilité au monde” (73). Esta intensificación de la vida, el tomar conciencia de todo lo que le da sentido, es un acto que busca aferrarse a la existencia. Dilata un deseo de agarrarse a las certezas de la vida

en medio del caos y la incertidumbre de la enfermedad. Sin embargo, hay una pugna constante en el texto entre la fe en la vida, expresada a través de sus aspectos banales, y la desilusión. Los olores, o su falta, siempre se describen en el contexto de la enfermedad y la pudrición y lo que permea el texto es la decadencia imparable del cuerpo. La palabra gozosa, colorida, seductora, sensual y fragante se despliega en un ambiente de deterioro y enfermedad y el narrador llega a la conclusión de que “todo era fulgurante, instantáneo. Inasible, como el color” (*Pájaros de la playa* 197).

7. La fragmentación temporo-espacial

El desplazamiento temporal y espacial, otra herramienta literaria de la escritura neobarroca y de la posmoderna, también se puede leer como efecto secundario del SIDA en la escritura. La anacronía se presenta en otras obras sarduyanas. Las disyuntivas temporales y espaciales en obras como *De donde son los cantantes* (1967) y *Colibrí* (1984) son mucho más preponderantes y sobresalientes que en *Pájaros de la playa*. En esta novela los vaivenes de tiempo y espacio leídos en el contexto de la enfermedad son, según Spoiden, características de la escritura del SIDA. Este autor explica que el vaivén temporo-espacial de la literatura del SIDA se manifiesta en la construcción de paradojas, en evasiones furtivas y en juegos temporales (Spoiden 97-98).¹⁷⁷ En la novela de Sarduy, la narración pasa de la descripción de la isla con el sanatorio y sus habitantes al diario del Cosmólogo o a momentos anteriores de la vida de Siempreviva, cuando era Sonia.

Aunque tanto los títulos de estos últimos capítulos como la narración misma intenten fijar

¹⁷⁷ « Cette mobilité de la littérature du sida se manifeste par ses constructions en paradoxes, ses images sidérales et de dérobade fuyantes et furtives, son caractère « rhizomique » et son jeu avec la temporalité. La narration, de son côté, est constamment interrompue par des anecdotes, des réflexions et des détours qui souvent opèrent un saut dans la temporalité » (Spoiden 97).

la referencia temporal con las palabras “cuarenta años atrás”, la especificidad temporal y espacial se desintegra ante las contradicciones. Por ejemplo, en diferentes momentos de la novela tanto el narrador como Siempreviva describen una fiesta opulenta organizada por Siempreviva cuando era joven. Sin embargo, las contradicciones entre la versión de Siempreviva y la del narrador desestabilizan la noción de tiempo y de espacio.

Siempreviva (personaje del presente narrativo también identificada como Sonia cuando se narra su pasado) afirma que organiza esta fiesta en honor al cantante famoso Bola de Nieve: “Ir tiempo atrás, volver a ser la que había sido, la que fue hace cuarenta años, cuando dio una fiesta azul y plateada para recibir a Bola de Nieve, de regreso de París” (46).¹⁷⁸ Sin embargo, el narrador contradice esta declaración anunciando que esta fiesta se dio en honor del Arquitecto: “Para recibir a ese joven arquitecto, apenas conocido, había organizado una fiesta en que todo era plateado y azul...” (82). Otra ambigüedad se presenta a través de la descripción de una fotografía en los primeros capítulos y que resulta ser una *mise en abime* de un episodio trágico que ocurre con Sonia y el Arquitecto: “En una fotografía de *fecha y ubicación inciertas*, sobre un fondo *confusamente* balneario, se veía al volante de un Bugatti” (47, énfasis nuestro). En *Pájaros de la playa*, momentos del pasado parecen coexistir con el presente y Sonia (pasado) y Siempreviva (presente) parecen estar en el espacio del sanatorio y del “cuarenta años atrás” simultáneamente. Después de la fiesta de tema azul que

¹⁷⁸ Cantante, compositor y pianista cubano muy famoso (1911-1971). Logró su fama después de acompañar a Rita Montaner como pianista en una gira internacional. Se distinguió por su estilo único de música. Proponemos que la referencia a Bola de Nieve sirve dos propósitos: de un lado sitúa el momento narrado en el pasado cubano durante el cual vivió Bola de Nieve, y de otro lado refuerza el tema de la ambigüedad a través de la alusión a un personaje ambiguo, de cuya homosexualidad no se supo públicamente sino hasta después de su muerte.

Siempreviva rememora, Sonia, el Arquitecto y otros invitados hacen un viaje en auto:

“Entonces, apareció Sonia... los párpados oscuros, los ojos amarillos de ópalo, la mirada ausente, como si el verdadero ser estuviera en otro lugar” y ese otro lugar, en nuestro criterio, es el hospital (147). Este episodio ocurre después de la fiesta y poco antes de un accidente automovilístico cuyo desenlace lo anuncia Siempreviva en otro momento narrativo supuestamente futuro. En un capítulo narrado por el Cosmólogo, se describe otro momento durante el cual Siempreviva parece estar experimentando el episodio mencionado anteriormente y su estadía en el sanatorio, es decir, ambos espacios y tiempos, a la vez:

Siempreviva detuvo de pronto su atlético trajín. Quedó en silencio, inmóvil, cabizbaja, como desmoronada sobre sí misma, incapaz de un monosílabo, del menor gesto. Los párpados se le convirtieron en dos manchones morados; la nariz, dos huecos de leproso; la boca, una torcida ranura de alcancía...

A la mañana siguiente apareció enchispado el guardián del pentágono, que había atenuado la austeridad de su turno en las cantinas gasolineras y turbias de la autopista.

La creyó muerta. La sacudió con fuerza, como a un ahogado para reanimarla, o a una muñecona de trapo para impartirle soplo:

-¿Señora, qué le pasa? – y siguió sacudiéndola.

Ella se limitó a susurrar:

-Ha muerto el arquitecto. (171)

Los cambios físicos de Siempreviva en el presente narrativo, el color de sus párpados, su silencio y su inmovilidad, coinciden con los efectos de un accidente automovilístico. La muerte del arquitecto que ocurre “cuarenta años atrás” mientras está en un coche con Sonia la vive Siempreviva en el sanatorio. Como en una tira de Moebius el tiempo en la novela es “plegable y desplegable como una casa de papel” y los saltos de tiempo, espacio y perspectiva lo confirman (33). Se funden Siempreviva y Sonia, presente y pasado, vida y muerte, juventud y vejez hasta no saber qué vino primero. Aunque la obra literaria de Sarduy se distingue por sus juegos y ambigüedades temporo-espaciales, en *Pájaros de la playa* van más allá de la experimentación y de la ruptura. La libre fluidez entre pasado y presente permite traspasar los límites del cuerpo enfermo confinado a un cuarto de un hospital o a una cama. Espacio y tiempo reducidos por la enfermedad se trascienden a través de este vaivén que se convierte en algo primordial en la última obra de Sarduy.

Escribir es esquivar el acabamiento por un lapso temporal pero la muerte está inscrita en la escritura y no hay escape. La enfermedad y la muerte proyectan su sombra sobre la escritura, e infectan el cuerpo textual además del cuerpo físico. El Cosmólogo explica en su diario sobre la enfermedad cómo la infección se extiende a la escritura:

Nuestra escritura, por ejemplo, antes equilibrada y uniforme, en la que el pensamiento se encadenaba sin esfuerzo, legible como la partitura en el fraseo de un gran pianista, hoy se desvía de la línea, tiembla, exagera puntos, acentos, banderines y tildes. Todo es borrón, tachonazo incongruente, sanguinaria ballesta. Las letras ameboides surgen solas, sin

mano que pueda moderar su aceitosa expansión. Un pájaro de presa, ávido de nuestro propio desperdicio, se esconde en cada trazo.” (135)

La contaminación del cuerpo amenaza el texto y la enfermedad que se inscribe en el texto se convierte en manifestación del cuerpo contagiado y moribundo.

8. El cuerpo contaminado y abyecto en *Pájaros de la playa*

Basta recorrer los poemas, los ensayos y las novelas de Sarduy para descubrir que el cuerpo fue sin duda una de sus grandes pasiones. El cuerpo se torna en texto que desestabiliza definiciones establecidas de la sexualidad, del género y del placer. El poema “Cuerpo divino”, el ensayo “Escrito sobre un cuerpo” y la novela *Colibrí* ejemplifican la primacía del cuerpo en la escritura y la temática del cubano. El cuerpo marginado, en particular, es central en su obra y lo sigue siendo en *Pájaros de la playa*. Sin embargo, en lugar de ser cuerpo exagerado, travestido, enmascarado o pervertido, en esta novela, es cuerpo enfermo de SIDA, el mal estigmatizado del siglo veinte. El SIDA marca tanto texto como cuerpo aunque el nombre de la enfermedad nunca se menciona. “El mal”, tal y como lo designa el narrador en la novela, es percibido a través de sus síntomas. El encubrimiento del nombre de la enfermedad es otro ejemplo de neobarroco/posmodernidad, es decir del artificio y la simulación característicos de este movimiento. Se nota en el texto una exuberancia descriptiva de la enfermedad sin mencionar su nombre. Susan Sontag explica que los seres humanos tienden a asociar cierta magia o misterio con el nombre de ciertas enfermedades y por esta razón evitan pronunciar el nombre de la enfermedad.¹⁷⁹ Entonces al evadir señalarla, Sarduy desafía el

¹⁷⁹ “The very names of such diseases are felt to have a magic power. In Stendhal’s *Armance* (1827), the hero’s mother refuses to say “tuberculosis,” for fear that pronouncing the word will hasten the course of her son’s malady” (Sontag *Illness as Metaphor* 6). También, Stéphane Spoiden escribe sobre la

poder que tiene la palabra SIDA sobre su vida, su escritura y su cuerpo. Guillermina de Ferrari en “Enfermedad, cuerpo y utopía” opina que Sarduy evade señalar la enfermedad para resemantizar el SIDA y depositar las ideas de inmoralidad y corrupción que se asocian con el sidático en el mal mismo (230). Para un autor como Sarduy, cuya carrera artística se caracteriza por esquivar y destrozarse categorías y moldes preestablecidos, la conexión que establecen los discursos oficiales sobre el SIDA entre la enfermedad y la homosexualidad encaja y limita a la vez. Así que, al no referirse al SIDA por su nombre, Sarduy permite que la experiencia de la enfermedad y de luto pueda expresarse fuera de las presuposiciones y los prejuicios a la vez que intente restringir el poder de esta plaga. Emplea la simulación y el encubrimiento típicos de su escritura barroca, experimental y posmoderna en un contexto nuevo, el de la enfermedad letal e incurable por la medicina contemporánea.

Cuando el síndrome de inmunodeficiencia adquirida apareció a principios de los años ochenta parecía contagiar principalmente a homosexuales, bisexuales y toxicómanos (Daudel y Montaigner 9). La conceptualización general y temprana de esta enfermedad era de una plaga que castigaba principalmente a homosexuales y otras 'gentes de mal vivir'. Como se sabía muy poco sobre la enfermedad, algunos pensaban que se manifestaba como castigo divino o como eliminación necesaria de ciertos grupos considerados indeseables y marginales. Según Henry E. Sigerist en *Civilization and Disease* ciertas actitudes hacia las enfermedades perduran desde la época medieval como lo es pensar que ciertos males son merecidos por los que los padecen: “Until very

innombrabilidad del sífilis particularmente en la literatura. La tuberculosis, enfermedad menos deshonrosa, sí llegó a ser retratada en las obras literarias aunque, por mucho tiempo, como reflejo de un carácter defectuoso (Spoiden 15).

recently there were still people who considered mental diseases a punishment for a disorderly life and venereal diseases a singularly appropriate chastisement because they manifested themselves in the organs with which people had sinned” (70). Entonces, declararse sidático era revelarse como participante en ciertos comportamientos de alto riesgo y por ende someterse a las actitudes moralizantes de la sociedad. Según Susan Sontag,

It is not a mysterious affliction that seems to strike at random. Indeed, to get AIDS is precisely to be revealed, in the majority of cases so far, as a member of a certain “risk group,” a community of pariahs. The illness flushes out an identity that might have remained hidden from neighbors, jobmates, family, friends. (*Aids* 24-25)

El SIDA marca tanto la identidad como el cuerpo e identifica al sidático como paria. Sella al enfermo como ser peligroso por su condición de contagioso y justifica su aislamiento. Alberto Sandoval Sánchez, escritor y crítico puertorriqueño contagiado de SIDA, escribe sobre la segregación de los subalternos y la de los enfermos de SIDA en particular:

...las personas que viven con SIDA...amenazando contaminar el orden simbólico, deshaciendo tabúes culturales alrededor del cuerpo, y poniendo en juego todos los sistemas de orden y lógica cultural, deben ser mantenidos a distancia y relegados a los márgenes, de la misma manera en que los fluidos corporales, las secreciones, y los desperdicios son expelidos. Expulsado del cuerpo político de la nación, ese “otro” impuro y

fuera de lugar es reinscripto como un extraño, un monstruo, un exceso o una carencia que provoca ansiedad, horror, disgusto. (348)

Para Guillermina de Ferrari, la escenificación de la novela de Sarduy en una isla no es casual, ya que la isla es metáfora de Cuba y de la segregación y el aislamiento. Para esta crítica, también existe una conexión muy clara entre la marginación de los enfermos en un sanatorio en *Pájaros de la playa* y la cuarentena obligatoria que impone el gobierno castrista a los contagiados de SIDA en el sanatorio conocido por “Los Cocos”, llamando esta separación impuesta “una muerte civil *de facto*” (De Ferrari 228). Sarduy describe la segregación como una muerte doble: la social precede a la muerte física agudizando el sufrimiento. Es una experiencia que expresa uno de los enfermos del sanatorio de la novela: “Dejar los hospitales del continente, donde a lo mejor un día se descubra la cura, y enterrarse aquí buscando el silencio, para padecer de esta algarabía... denunciaba, amargado, uno de los viejos” (*Pájaros de la playa* 73). Como lo explica el narrador, este aislamiento social es a veces impuesto por el enfermo mismo por vergüenza o miedo: “Otros se ensimisman, se amurallan en un mutismo inapelable, afásicos inanes empantanados en una somnolencia bobalicona, como la de los místicos” (74). De cualquier forma, la enfermedad significa pérdida para el infectado del virus, una pérdida que Sarduy quiere señalar y grabar.¹⁸⁰

¹⁸⁰ A propósito de la pérdida, el Cosmólogo comenta cómo la enfermedad le roba, poco a poco, su libertad de movimiento y de pensamiento: “Cuando la carencia de energía asalta, o bien cuando, progresiva y solapada va tomando posesión del cuerpo, cada día se pierde la capacidad de hacer algo, cesa o se degrada un don, se corrompe un recuerdo, un nombre propio se tergiversa” (*Pájaros de la playa* 134).

9. La mirada médica y el SIDA

El enfermo no sólo pierde derechos y privilegios al saberse y declararse contagiado de SIDA sino que también pierde su percepción de sí como sujeto con identidad relativamente estable. Es identificado tanto por los que saben de su enfermedad como por sus médicos como sódico y su enfermedad eclipsa los otros aspectos de su identidad. La mirada médica en particular es muy a menudo deshumanizante y reduce el tratamiento del SIDA a una práctica técnica que no toma en cuenta aspectos emocionales o psicológicos del enfermo (Spoiden, Marulanda). La relación médico-paciente es muy impersonal, ya que los médicos, o vampiros como los llaman los enfermos del sanatorio, sólo se ocupan y preocupan por la presencia o ausencia de los síntomas del virus. Sarduy critica la falta de apoyo psicológico y emocional y rechaza la valoración médica del cuerpo que aísla mente y alma de lo carnal, reduciendo el cuerpo a sus síntomas, a sus males: “Comienza entonces el interrogatorio: ‘¿Tuvo náuseas, sensación de ahogo, sabor amargo en la boca? ¿Lo han llevado, en el curso del mes, a otro hospital? ¿Fiebre, expectoraciones, vértigo?’ Saluda muy respetuosamente. Y se va: “¡Hasta la próxima!”” (*Pájaros de la playa* 158-59). Este “interrogatorio” carece de intimidad, de calor o de afecto lo que lleva al Cosmólogo a deducir que es otro paciente más del médico quien carga un “*bip*” y a quien “en cualquier momento pueden llamarlo de urgencia” (158). El intercambio breve y respetuoso entre médico y paciente revela la empresarización de la medicina. El paciente se convierte en cliente y forma parte de una transacción de negocios. Para servir a una mayor clientela, el médico tiene que dedicarle un mínimo de tiempo a cada enfermo. Así, el imperativo de rentabilidad que gobierna la profesión del médico contribuye a la fragmentación del paciente. De algunas de sus

partes se ocupa el médico. Otras, simplemente las ignora. En la descripción del encuentro breve y frío del Cosmólogo con el médico se perfilan la desconfianza y el desencanto característicos de la cosmovisión posmoderna. La fe en el progreso, del cual la ciencia y la medicina son una herramienta, es un engaño, un espejismo que conduce a la frustración. La eficacia y el rendimiento que pronostican el progreso sólo logran deshumanizar y degradar al enfermo.

Alberto Sandoval Sánchez también reta el tratamiento del cuerpo como entidad separada del ser, reducido a una superficie somática que no se conecta con su intelecto o su psique: “No puedo privilegiar lo intelectual sobre el cuerpo. Con el SIDA, debo constantemente desafiar el dualismo cuerpo/mente predominante en Occidente. Soy un cuerpo, luego soy” (344). A través de la saturación de referentes médicos y tecnológicos Sarduy desafía la conceptualización moderna y aceptada de la medicina como ciencia exacta y del cuerpo como objeto rentable. En la racionalidad pretendida por la modernidad se detecta una irracionalidad: la desmembración figurativa del ser humano. Para Sarduy éste no está compuesto de partes disgregadas sino que es íntegro, es mente y es cuerpo y no se pueden ni se deben separar las dos entidades.

La institución médica resulta ser tan insatisfactoria como la religión. Según Brian Turner, la relación médico/paciente ha llegado a reemplazar la relación confesional entre sacerdote y creyente, ya que la función de control moral que tenía la religión se transfirió en el siglo XIX a la medicina (19). La descripción del ritual médico de uno de los enfermeros apunta hacia esta sustitución: “Así fue cuando aparecieron en la suite impérial...al tercer día de ausencia de Caballo, el gitano fragante y su *acólito*, que a todas luces lo imitaba en lo ovalado de los gestos y en el cuidado capilar” (64, énfasis

nuestro). Sin embargo, la relación cuasi religiosa entre médico y paciente no sólo descuartiza y fragmenta al enfermo al tratarlo en partes sino que también es incapaz de curar su enfermedad, como lo es el caso del SIDA, lo que lleva al Cosmólogo a la desesperación. Declara que no puede depositar su fe en el ser humano porque es falible: “Perdí. Aposté al ser humano. Creí que en él había una parte de Dios. Hoy me encuentro enfermo y solo. Al menos, algo cierto habrá quedado de todo esto: la desilusión” (162). Se notan en las palabras de Sarduy un deseo subyacente de tener fe en el ser humano y en sus capacidades tanto como en la vida en general pero su fe es destrozada por la progresión y el agravamiento de su enfermedad. Su frustración lo lleva a declarar a Dios un ser torpe, impredecible e implacable, desmesurado en su “condena a los llamados viejos, esos que han perdido para siempre la energía y la voluntad” (132-33). La medicina, tanto como la religión, para Sarduy, es insuficiente y sus practicantes son “parlanchines que manipulan” (159).

Tales son su falta de fe y su desilusión que relaciona con frecuencia la medicina con elementos de la moda, es decir, con aspectos superficiales del cuerpo que no cambian en nada la esencia del ser humano y que siempre recuerdan la fugacidad de la vida. Después de una pelea entre Caballo y Caimán, las supuestas ambulancieras, Auxilio y Socorro, intentan curarlos. Las gemelas se burlan de los dos practicantes de medicina, la occidental y la natural, denominando sus tratamientos “medicinangas apestosas”. Con la intención de suturar sus heridas, una de ellas va en busca de aguja e hilo y declara: “¡Vamos a ver cómo me queda lo que aprendí en las revistas de corte y costura!” (176). La moda, meta de la costura, pasajera, desechable y efímera, se convierte en metáfora de la vida misma (Kulawik 21). La disección del cuerpo por la mirada médica y la

deshumanización del enfermo no sólo llevan a la desilusión sino que también crean en él un sentimiento de invasión y violación.¹⁸¹ La vigilancia del cuerpo del Cosmólogo en el sanatorio recuerda el panóptico de Michel Foucault en *Discipline and Punish*: “Cuando el enfermo se despierta, o vuelve en sí entre dos catalepsias, tiene la inmediata impresión de que lo han estado velando; que en el aire la emanación afligida de una presencia, algo innegable y vago, como un olor a crisantemos desde hace tiempo retirados” (*Pájaros de la playa* 111). El hospital y la mirada médica limitan la libertad personal, de movimiento y de elección individual. En sus diversas investigaciones sobre el cuerpo, Foucault teoriza que el cuerpo ha sido involucrado en relaciones de poder y de dominación por siglos (*Discipline and Punish* 137-38). El cuerpo, según este teórico, es disciplinado y moldeado en el espacio del hogar, en la escuela, en la prisión y en otros espacios como la clínica (el hospital) (205). El sanatorio/hospital se convierte en lugar de aislamiento y vigilancia donde Sarduy pierde su vínculo con la sociedad mientras espera perder su vínculo con la vida. En el proceso pierde también su identidad al ser reducido a un conjunto de órganos y células desconectados de su persona.

La deshumanización que sufre el sádico por la práctica médica también la sufre por los efectos físicos del SIDA. Esta enfermedad deforma el cuerpo revelándose en la superficie del organismo. Sus síntomas evidencian la presencia del mal, lo que Arthur y Marilouise Kroker en su libro *Body Invaders* llaman “the crisis within”, delatando el proceso de descomposición que efectúa el virus implacable. La transformación del cuerpo

¹⁸¹ En su artículo “Women and the Knife: Cosmetic Surgery and the Colonization of Women’s Bodies” Kathryn Pauly Morgan comenta la conceptualización médica del cuerpo como máquina: “Western scientific medicine views the human body essentially as a machine. The machine model carries with it certain implications, among which is the reduction of spirit, affect, and value to mechanistic processes in the human body” (Morgan 329).

es documentada en la novela a través de los diferentes personajes que relatan la degradación del cuerpo que efectúa el mal. La descripción de los síntomas es empírica y concreta y nos recuerda que *Pájaros de la playa* es un texto que está anclado en la modernidad a pesar de incursionar en la posmodernidad. Una de las primeras consecuencias del SIDA descrita en la novela desde sus primeras páginas es el envejecimiento. Los habitantes del sanatorio, “jóvenes prematuramente marchitados por la falta de fuerza, golpeados de repente por el mal” adquieren la apariencia de unos viejos, pálidos, calvos y arrugados (20). Sin embargo, otros síntomas del mal degeneran aún más a los enfermos porque les marcan la cara y la piel.¹⁸² La manifestación de “El herpes en el párpado” además de “erupciones, granos, forúnculos, sarcomas y sarnas” impresiona y espanta. El Cosmólogo declara: “Si nos miramos involuntariamente en un espejo...lo que vemos nos hiela: un esperpento apresurado, de pómulos hundidos y cabeza calva, nariz filosa y negruzcos labios. Rodea la figura un manchón pintarrajeado, frotado con carbón” (155). Henry Sigerist, en su estudio sobre la enfermedad, constata que los seres humanos tienden a rechazar más a los enfermos cuyo padecimiento desfigura: “A relatively harmless skin affection can render an individual unemployable and mere pimples can poison a girl’s social life. A skin disease reveals to everybody that a system is sick” (70). Así que las marcas del SIDA en la piel agudizan la estigmatización y la marginalización y, por ende, el sufrimiento del enfermo. El cuerpo abyecto llega a ser aún más peligroso por la posibilidad de contagio que siempre lleva

¹⁸² Susan Sontag declara que las enfermedades que más terror causan no son únicamente las letales sino también las deshumanizantes. Al comparar el SIDA con el polio y otras enfermedades que desfiguran dice: “further, polio affected the body only, though that may seem ruin enough, not the face” (*AIDS* 39) y “the marks on the face of a leper, a syphilitic, someone with AIDS are the signs of a progressive mutation, decomposition; something organic” (*AIDS* 41).

expuesta abiertamente. Además, las actividades más banales, aparte de requerir mucho esfuerzo, ahora se convierten en procesos que pueden contaminar: “cortarse las uñas, y aún más afeitarse, se convierten aquí en una verdadera hazaña de exactitud, a tal punto es grande el miedo a herirse, a derramar el veneno de la sangre sobre un objeto, sobre un trapo cualquiera que pueda entrar en contacto con otra piel” (*Pájaros de la playa* 111). La enfermedad contagiosa no sólo reduce el espacio social y físico del enfermo sino que también limita sus actividades y movimientos. La constricción social, física y espacial que padece el enfermo significa aislamiento, marginación y pérdida de contacto con personas, lugares y cosas. Es decir, el enfermo pierde su sentido de pertenecer, un aspecto fundamental de la experiencia humana. En su artículo, “Sense of Belonging as Connectedness. American Indian World View and Mental Health”, Doris Leal Hill define la pertenencia como aspecto fundamental de la personalidad y del bienestar social de cada ser humano. Afirmar que existe una conexión entre el aislamiento social y el sufrimiento emocional. Los elementos que definen la humanidad del ser quedan reducidos, y en algunos casos, suprimidos por aislamiento. Para Sarduy, el deseo de narrar el cuerpo abyecto y enfermo además de apuntar hacia su estilo transgresor también se convierte en necesidad para afirmarse como ser íntegro, completo y vivo.

El horror de la enfermedad convierte el cuerpo en “enemigo despiadado” que exige “toda posible atención”. Cuidar las infecciones, los temblores, los desmayos y las diarreas se convierte en obsesión total. La enumeración de todas las medicinas que tiene que tomar el Cosmólogo refleja, por ejemplo, su fatiga por la rutina médica:

He aquí, el “menú” de cada día: en los pies, Fongamil, entre los dedos, y Diprosone, en la planta; en la rodilla penicilina; en el testículo, Borysterol.

Los tazones diferentes...aportan Viskén, Nepresol, Depakine Malocide, Adiazine, Lederfoline, Retrovir (AZT) o en su lugar Videx (DDI), Inmovane. El último es sólo un somnífero. Además Cortancyl –en ayunas-, Zovirax, Diffuk y, si es preciso, Atarax.

El Teldane –antialérgico-, el Doliprane –analgésico- y el Motilium –antivomitivo- son opcionales. (*Pájaros de la playa* 157)

La multitud de medicinas prescritas no elimina por completo los síntomas nocivos de la enfermedad ni la sombra constante de la muerte. Sarduy describe los autoengaños de los pacientes del sanatorio en su intento de sobrevivir el avance de la enfermedad:

Los había que, para darse valor o ínfulas saludables, urdían lastimosas trampas: pesarse temprano en la mañana, antes de excretar, para añadir ese lastre irrisorio y fétido – o el de los calzoncillos y las medias- al cómputo de hoy.

Otros, con ostensible ingenuidad, desplazaban la aguja indicadora más allá del cero....

Todos trataban de atenuar la pérdida con productos providenciales a los cuales atribuían la virtud por excelencia: aumentar el volumen muscular. (75)

La descripción minuciosa de los síntomas, efectos y remedios de la enfermedad recuerda la estética barroca de Sarduy que disfruta del derroche verbal, pero también refleja un

abandono momentáneo de la escritura posmoderna. La escritura neobarroca y posmoderna de Sarduy por lo general descarta la importancia del referente. El lenguaje tiene primacía sobre el referente que se torna inestable y mutante. Sin embargo, en esta última obra de Sarduy, observamos el retorno del referente relativamente estable, el que remite a espacios y significantes específicos. En este lapso momentáneo, se perciben los intentos del autor de aferrarse a las certezas, de buscar consuelo en el orden y las prácticas físicas de la enfermedad. A pesar de todas las tentativas de posponer la muerte, el avance continuo “del curso letal” y la presencia constante del dolor hacen que entre el paciente y la enfermedad se desarrolle una estrecha interdependencia: “Antes disfrutaba de una ilusión persistente: ser uno. Ahora somos dos, inseparables, idénticos: la enfermedad y yo. Parece que el embarazo procura esa misma sensación” (160). El narrador/Cosmólogo pierde su individualidad por la enfermedad que lo acompaña constantemente. Ya no puede definirse sin ella. En diferentes ocasiones en la novela expresa el deseo de extirpar el mal de sus entrañas, como si fuera otro ser: “arrancarse del cuerpo el mal... como un segundo cuerpo impalpable y carbónico que se confunde con el nuestro, que lo desborda levemente” (164). La metáfora del embarazo es una que Susan Sontag emplea en su discurso sobre el cáncer en *Illness as Metaphor* y que Guillermina de Ferrari destaca en su estudio sobre *Pájaros de la playa*. Alberto Sandoval Sánchez también maneja la imagen de preñez al hablar de los síntomas de su SIDA:

Les cuento que tengo náuseas, que siento mareos, y debilidad.

Dicen “debes estar embarazado”.

Lo siento así.

¿Puede un varón dar a luz?

Sé que algo está creciendo dentro de mí.

Lo siento.

Se mueve como un feto entre mi estómago y mis pulmones...

Sea lo que sea. Está creciendo. Dentro de mí. Lentamente. (346-47)

El SIDA se convierte en una especie de monstruo incubado en el cuerpo, contaminando y matando sigilosamente. Morir se vuelve algo insoportable y difícil. Es un proceso que requiere la energía que el enfermo no tiene. El Cosmólogo describe las crisis de salud que se repiten y lo empeoran cada vez más. Declara: “El cuerpo queda extenuado, exangüe. Habría que escribir un breviario: *De la dificultad de morir*” (137). Si el historiador pudiera resumir la experiencia de la enfermedad, morir de SIDA se podría sintetizar en “la dificultad”. Entonces, ante el cuerpo contaminado y desgastado, al afectado no le queda otro remedio que “considerar ese don precioso como algo intrascendente, irrisorio, como lo que llega y se va. Sin otra forma de evaluación” (155). Para el que no se resigna ante esta “realidad”, el Cosmólogo sugiere otra solución, una que otro sídico cubano famoso escogió, la del suicidio.¹⁸³ Es una elección que le permite tener control sobre una realidad descontrolada y caótica. La dificultad de morir lleva hacia la desesperación y hacia una visión pesimista de la vida.

Para este cuerpo adolorido, fatigado, extenuado, apenas existe el placer. Algunos momentos de goce se esparcen por el texto, pero de la fiesta carnal de obras anteriores de Sarduy no queda mucho en *Pájaros de la playa*. Según Rafael José Díaz en su artículo

¹⁸³ Nos referimos a Reinaldo Arenas, quien frente al deterioro de su salud por el SIDA, decidió acabar con su vida en diciembre de 1990. El Cosmólogo declara: “Queda también, de más está decirlo, otra solución. Precipitar la restitución de la vida; escoger el lugar y el modo para devolverla sin el menor agradecimiento, sin el menor teatro” (*Pájaros de la playa* 156).

“La fiesta y el dolor: sobre el último Severo Sarduy”, “sólo raras epifanías, opacos milagros, hacen vibrar por un instante los cuerpos de los enfermos” (92). Para estos cuerpos enfermos, aislados, cansados y obsesionados por la rutina médica diaria, el goce físico, particularmente sexual, viene principalmente a través de los recuerdos. El recuerdo de momentos de placer revela un último intento de rescatar un pasado utópico en el que se asociaban el bienestar y el deleite con el cuerpo en lugar de la enfermedad y la muerte. El Cosmólogo está tan consumido por su enfermedad que el recuerdo de un cuerpo saludable y atractivo lo sorprende: “Un cuerpo esbelto que nada en una piscina de mosaico azul, profunda y transparente. El bañador es negro, las nalgas duras; se zambulle: el agua fresca me salpica” (136). Este recuerdo invoca el placer. Pero como el Cosmólogo declara que las memorias son embuste, los pocos momentos de deleite quedan cancelados. Además, las rememoraciones del pasado son deleites pasajeros, que no duran porque: “los recuerdos...van devorando al que los rememora, como una lepra lenta que lo aniquila y corrompe de la cabeza a los pies hasta convertirlo en una ruina orgánica, de la podredumbre piadosa designación” (132). El vaivén entre la nostalgia y el desencanto recuerda una vez más la oscilación constante de la novela entre herramientas de la modernidad y de la posmodernidad. El cuerpo de antes, poseído por el deseo, obsesionado por el goce, en *Pájaros de la playa* es consumido “como un viejo instrumento cuyo disfrute agotamos y cuya armonía no marca más que una infancia de reglas impuestas, de esfuerzo y represión” (132). Debilitado y desgastado por la enfermedad, en el cuerpo sarduyano no hay espacio para el goce carnal.

10. Conclusión

Pájaros de la playa al igual que *Canción de Rachel*, *La llegada*, *La casa de la laguna* y *En el tiempo de las mariposas* se posiciona en una zona intersticial entre modernidad y posmodernidad. Como los otros textos analizados en esta tesis es un texto de transición. Sarduy emplea herramientas características de la modernidad como lo son la búsqueda del orden y de las certezas, la recuperación de utopías y de momentos de unidad y coherencia, la relación directa entre obra-mundo y entre lenguaje y significado y una narración estable que avanza con coherencia. Al mismo tiempo aprovecha herramientas de la posmodernidad como lo son la parodia carnavalizadora, el enmascaramiento, la intertextualidad, la fragmentación, la proliferación, la ironía, la ambigüedad y la protagonización de personajes marginales. Desde este espacio fluido, maleable, ambiguo, Sarduy escribe una novela sobre la inevitabilidad de la muerte y forja un camino nuevo para la expresión de un tema tabú y estigmatizado, el de la enfermedad grave.

Sarduy rompe el silencio con su propio cuerpo textual contagiado. A través de sus personajes, muchos contaminados por el “mal”, representa las multifacéticas manifestaciones del SIDA. Articula la experiencia de la marginación y la estigmatización al mismo tiempo que desmitifica la enfermedad letal, revelando con detalle sus pormenores. A pesar de su toque más tradicional, *Pájaros de la playa* es una continuación de la trayectoria de transgresión del autor. Es su último acto de subversión. Forja un espacio nuevo para el cuerpo abyecto y apela a una reinterpretación de la enfermedad al humanizarla y al darle vigencia en su texto. De esta manera, Sarduy

continúa rompiendo barreras y formando caminos nuevos para la expresión caribeña y latinoamericana.

Si como afirma Barthes que la obra de ficción es una metáfora del cuerpo, el texto de Sarduy es una respuesta eterna e inextinguible en forma corpórea a la descomposición física del cuerpo humano (*The Pleasure* 34). A pesar de que el placer erótico de previas obras haya desaparecido, perdura el placer de la escritura, el de crear un cuerpo textual que no puede ser borrado o invalidado. El placer existe en otra forma ahora, es el placer de articular una experiencia dolorosa y preservarla en la escritura para la posteridad. Después de todo, Barthes asegura que el texto de placer no es el que necesariamente narra experiencias de placer sino el que prueba que desea ser escrito y leído (*The Pleasure* 55, 6).

Susan Sontag declara que el cáncer, y como esperamos haberlo demostrado, el SIDA también, es un tema demasiado escandaloso, y por eso es inimaginable estetizarlo (*Illness* 20). Sin embargo, Sarduy desafía esta noción al articular la experiencia del dolor, del sufrimiento y del luto frente a la muerte cercana e inevitable y al ofrecer una descripción íntima del desvanecimiento. La enfermedad está tatuada tanto en el cuerpo como en el texto y el lenguaje del cuerpo y el cuerpo del lenguaje expresan la contaminación. El mal y la contaminación reverberan por todo el texto reflejándose en los niños, los jóvenes, los viejos, la naturaleza, la comida, las palabras, en fin, en todo. A pesar de los momentos de resistencia contra el avance del mal, y de las chispas de esperanza y de vida, la novela y el cuerpo culminan en la fatiga. El cuerpo, esta superficie cuyos placeres buscó en todas sus manifestaciones, cuyas restricciones buscó eliminar, le ha fallado a Sarduy. Nada le ofrece consuelo, ni la medicina, ni la compañía de otros

sidáticos, ni los recuerdos, y, por supuesto, ni el Dios que Sarduy rechazó desde sus primeros escritos y a quien caracterizó como un “demiurgo menor, simpaticón y de buena voluntad, pero más bien torpe. Casi todo le salió al revés, o inútilmente complicado, o aproximativo, o chato...” (*Pájaros de la playa* 25). El cuerpo que antes estaba en busca constante del placer ahora busca bregar con la muerte inminente y definirse ante ella “adiestr[ándose] a no ser” (133).

VI. Conclusiones

Aunque tanto la modernidad como la posmodernidad son conceptos procedentes de Occidente, ajenos a América Latina, ambas epistemes han repercutido en la narrativa latinoamericana. El pensamiento posmoderno en particular afectó a diferentes escritores de diferentes maneras porque llegó a algunos países sin que se haya completado el proceso de modernización y progreso prometido por la modernidad. Concebimos las tres últimas décadas del siglo veinte como un periodo de tensión entre el dogmatismo propio del pensamiento moderno y el anhelo de libertad, inclusión y heterogeneidad de la episteme posmoderna. La hipótesis general de este trabajo ha consistido en demostrar que en las cinco obras estudiadas se manifiestan indicios de una posmodernidad naciente a pesar del anclaje de estas obras en la tradición moderna. Con el andamiaje teórico de pensadores tales como Lyotard, Foucault, Bajtín, Hutcheon y Harvey y la crítica de intelectuales tales como Daroqui, Barrenechea, Sklodowska y Echevarría entre otros, evidenciamos que la posmodernidad es una realidad en la narrativa caribeña de América Latina a partir de los años sesenta.

Al hablar de la literatura latinoamericana de fin de siglo no se puede hablar de modernidad o de posmodernidad de manera tajante sino de obras en las cuales ambos fenómenos coexisten. *La casa de la laguna*, *En el tiempo de las mariposas*, *Canción de Rachel*, *La llegada* y *Pájaros de la playa* activan estrategias posmodernas de ruptura y de transgresión pero sin desprenderse de la tradición moderna. Su incursión en la posmodernidad responde a un deseo creciente de parte de los escritores latinoamericanos (caribeños) de alejarse de las restricciones y los dogmatismos del pensamiento moderno y de representar la pluralidad y la hibridez que distinguen su cultura. Lo hacen para

demostrar que no hay una sola manera de narrar la latinoamericanidad ni una perspectiva conclusiva sobre su historia.

Las novelas estudiadas en la tesis comparten un escepticismo posmoderno hacia las verdades fijas y los valores universales establecidos por las élites. Demostramos que sus obras delatan un deseo de reivindicar la singularidad y la diferencia y de abrirle espacio al ser marginado con su propia versión de los hechos. Así problematizan el discurso monológico y los reclamos de veracidad de la escritura histórica y de los discursos oficiales. *La Casa de la laguna* y *En el tiempo de las mariposas* particularizan la experiencia femenina y buscan alejarse del impulso universalizador moderno que reduce y limita a la mujer. Las herramientas asociadas con la posmodernidad que activan estas obras les permiten bregar con problemáticas de género y de marginalización en América Latina, específicamente en Puerto Rico y en La República Dominicana. La hibridación en *Canción de Rachel* implica un rechazo posmoderno a la hegemonía que cancela la diferencia y la pluralidad. No hay espacio en esta novela testimonial para una versión única y englobadora del pasado cubano sino una plétora de voces, incluso la del autor/etnógrafo, quienes narran una verdad particular, fragmentada e incompleta. La *llegada* rechaza cualquier idealización de la colonización de Puerto Rico. Postula una revisitación de la historia escrita y visual, ahora ficcionalizada, para demostrar su relatividad y su subjetividad. Los gestos posmodernos en *Pájaros de la playa* revelan la crisis frente al caos de la realidad y frente al desmoronamiento de las certezas modernas. Desencanto y enfermedad se convierten en sinónimos y el sentido positivo de progreso se desmorona.

Reconocemos que en la tesis hay momentos de ambigüedad, particularmente entre lo que constituye la modernidad y lo que es propiamente posmoderno. Puesto que la posmodernidad aboga por la heterogeneidad, el eclecticismo, el montaje y la hibridación, muchas de sus manifestaciones son características atribuidas a otras corrientes. La posmodernidad se impulsa hacia lo heteróclito, hacia elementos de diferentes géneros, disciplinas y épocas, hacia elementos eclécticos. La complejidad y las aleaciones resultantes impiden fijar sus características de manera tajante y contribuyen a las ambigüedades que surgen en la tesis.

Es preciso mencionar que este estudio es limitado por el número de autores que representan a cada país caribeño estudiado. Aunque analizamos la obra de dos autores puertorriqueños y de dos escritores cubanos, en el caso la República Dominicana nos limitamos a una autora. Nuestra investigación se podría ampliar en el futuro con la inclusión de más autores y autoras del Caribe hispánico en particular de la República Dominicana, como por ejemplo Pedro Vergés y Marcio Veloz Maggiolo. También nuestra indagación se podría desarrollar más con una lectura poscolonial de los textos estudiados. Son obras que desarticulan las relaciones maniqueístas de dominación heredadas por el imperialismo tanto español como norteamericano. Su esfuerzo por dismantelar fundamentalismos presuntamente universalistas desenmascara la lógica colonial que perdura de manera latente en muchos aspectos de la cultura caribeña.

Nuestro trabajo espera ser una contribución al estudio del carácter liminal de textos tardomodernos en el Caribe hispánico. Este modelo de análisis invita a reflexiones nuevas sobre textos caribeños emplazados entre la modernidad y la posmodernidad. Podría ampliarse con el estudio de escritores cubanos y dominicanos que no escriben

desde la diáspora (como Sarduy y Álvarez) sino que articulan en sus obras la dialéctica modernidad-posmodernidad desde su entorno caribeño. También podría ampliarse el tema de la representación de la enfermedad y de la discapacidad física o mental a finales del siglo veinte y los principios del veintinueve en la narrativa caribeña en particular y la latinoamericana en general. La elaboración del capítulo sobre *Pájaros de la playa* de Severo Sarduy nos despertó un interés en el tema de la enfermedad en la literatura contemporánea de América Latina. Novelas, cuentos y poemas contemporáneos relatan la experiencia de la enfermedad mental, emocional y física y reflejan una resemantización de los estigmas relacionados con los diferentes padecimientos.¹⁸⁴ Es un tema que se ha explorado poco y que ofrece muchas posibilidades de investigación.

¹⁸⁴ Unas obras recientes en las cuales figura el tema de la enfermedad son el poemario *Lo que no tiene nombre* de Piedad Bonnett (Colombia), la novela *Diario del dolor* de María Luisa Puga, la novela *Historias de la marcha a pie* de Victoria de Stefano (Venezuela), la novela *Salón de belleza* de Mario Bellatín (México) y el cuento “Enfermedad se escribe con c” de Edmée Pardo (México).

Acknowledgment of Previous Publications

This dissertation is composed in part of two articles that were published by the author.

The first is “La redefinición de la puertorriqueñidad a través de la fotografía en *La llegada* de José Luis González” which appeared in the twenty second volumen of *Latin American Essays* in 2008 and the second is “El cuerpo y su conceptualización posmoderna en *Pájaros de la playa*” which appeared in *Latin American Essays* in 2012.

Obras citadas

- Achúgar, Hugo. "Historias paralelas / Ejemplares: La historia y la voz del otro." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 18.36 (1992): 51-73. *JSTOR*. 10 Julio 2010.
- Adkins, Karen C. "The Real Dirt: Gossip and Feminist Epistemology." *Social Epistemology* 16.3 (2002): 215-232. Impreso.
- Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. Impreso.
- Ainsa, Fernando. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana." *Cuadernos americanos* 28 (1991): 13-31. Impreso.
- Alemán, Jorge y Sergio Larriera. *Filosofía del límite e inconsciente. Conversación con Eugenio Trías*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004. Impreso.
- Álvarez, Julia. *En el tiempo de las mariposas*. New York: Plume, 1998. Impreso.
- Antonio, Irati. "Autoría y cultura posmoderna." *ACIMED* 9.4 (Mayo 2001): 92-95. *SciELO Cuba*. Red. 25 Julio 2011.
- Arce, Virginia. "Eric Laurent: Los intelectuales del mundo y La Nación." *Lanacion.com*. 9 Julio 2008. Red. 2 Febrero 2009.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Impreso.
- . *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: The University of Texas Press, 1983. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1991. Impreso.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Impreso.
- Barnet, Miguel. "La novela testimonio. Socio-literatura." *Testimonio y literatura*. Ed. René Jara y Hernán Vidal. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986. Impreso.

- . "Testimonio y comunicación: una vía hacia la identidad." *Testimonio y literatura*. Ed. René Jara y Hernán Vidal. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986. Impreso.
- Barnet, Miguel, Familia Sagrada y Caravelle. "Entretiens: Miguel Barnet." *Caravelle* 16 (1971): 215-224. Impreso.
- Barrenechea, Ana María. "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos." *Revista Iberoamericana* 48.118-119 (1982): 377-381. Impreso.
- Barrientos, Juan José. *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*. Mexico: UNAM, 2001. Impreso.
- Barrios de Chungara, Domitila y Moema Viezzer. *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. México: Siglo XXI, 1977. Impreso.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. Trad. Steven Heath. London: William Collins Sons and Co., 1977. Impreso.
- . *The Pleasure of the Text*. Trad. Richard Miller. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975. Impreso.
- Bartky, Sandra Lee. "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power." *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York: Routledge, 1990. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Editorial Kairós, 1978. Impreso.
- . *The Consumer Society: Myths and Structures*. London: Sage, 1998. Impreso.
- Beers, Mayra. "Murder in San Isidro: Crime and Culture during the Second Cuban Republic." *Cuban Studies* 34 (2003): 97-129. *Project Muse*. Red. 5 Julio 2011.
- Beigbeder, Olivier. *Léxico de los símbolos*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1989. Impreso.
- Béjar, Eduardo C. "Usurpaciones sexuales/Perturbaciones textuales: Para la voz de Sarduy/Otra vez el mar de Arenas." *Hispania* 72. 4 (Dic., 1989): 927-937. Impreso.

- Benhabid, Seyla. "Feminism and Postmodernism: An Uneasy Alliance." *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*. New York: Routledge, 1995. Impreso.
- Berger, John and Jean Mohr. *Another Way of Telling*. New York: Pantheon, 1982. Impreso.
- Berger Gluck, Sherna, and Daphne Patai. *Women's Words. The Feminist Practice of Oral History*. New York: Routledge, 1991. Impreso.
- Bermejo, Diego. *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005. Impreso.
- Beverley, John. "Anatomía del testimonio." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 13.25 (1987): 7-16. JSTOR. 16 Junio 2010.
- . "Introducción." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 18.36 (1992): 7-19. JSTOR. 16 Junio 2010.
- . "Second Thoughts on Testimonio." *Theoretical Debates in Spanish American Literature*. Ed. David W. Foster. New York: Garland Publishing, 1997. Impreso.
- Beverley, John, Michael Aronna, and José Oviedo. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1995. Impreso.
- Beverly, John. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. Impreso.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. Impreso.
- Birren, Faber. *Color and Human Response*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1978. Impreso.
- Bloch, Marc. *Introducción a la historia*. Trad. Pablo González Casanova y Max Aub. México, Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1952. Impreso.
- Bonasso, Miguel. *Recuerdo de la muerte*. Mexico, D.F.: Ediciones Era, 1984. Impreso.
- Bordo, Susan. "Material Girl." *Body and Flesh: A Philosophical Reader*. Ed. Donn Welton. Massachussetts: Blackwell Publishers, 1998. Impreso.

- . *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press, 1993. Impreso.
- Bouvier, Virginia. "Imperial Humor: U.S. Political Cartoons and the War of 1898." *Colonial Latin American Historical Review* 8.1 (Invierno 1999): 5-41. Impreso.
- Bradford, James C. *Crucible of Empire: the Spanish American War and its Aftermath*. Annapolis, Maryland: Naval Institute Press, 1993. Impreso.
- Brunner, José Joaquín. "Notes on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture." *The Postmodern Debate in Latin America*. Eds. Beverly, John, et al. Durham and London: Duke University Press, 1995. 34-54. Impreso.
- *Universidad y Sociedad en América Latina*. Mexico, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1987. Impreso.
- Bryan, William S. Ed. *Our Islands and Their People as Seen with Camera and Pencil*. New York: N.D. Thompson Publishing Co., 1899. Impreso.
- Bush, Andrew. "Literature, History and Literary History: A Cuban Family Romance." *Latin American Literary Review* 8.16 (1980): 161-172. *JSTOR*. 6 Julio 2011.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987. Impreso.
- Carpentier, Alejo. "El papel del escritor latinoamericano." *Claridad-en rojo* [San Juan] (18 Dic. 1980): N.P. Impreso.
- Castillo, Debra. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1992. Impreso.
- Castro, Fidel. "Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruiz, Primer Ministro del gobierno revolucionario de Cuba, resumiendo los actos del Día Internacional del Trabajo. Plaza cívica, 1º de mayo de 1961." Red. 14 Abril 2012.
- . "Discurso del Comandante Fidel Castro Ruiz, clausura de la tercera sesión plenaria nacional de la Federación de Mujeres Cubanas, 19 de Febrero de 1965." *Protocolo.org*. Red. 14 Abril 2012.
- Cixous, Hélène. "Laugh of the Medusa." *Signs* 1.4 (1976): 875-893. Impreso.

---. *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. Impreso.

Clarke, Graham. *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press, 1997. Impreso.

Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005. Impreso.

Conrad, Peter y Joseph Schneider. "Professionalization, Monopoly, and the Structure of Medical Practice." *The Sociology of Health and Illness: Critical Perspectives*. Ed. Peter Conrad. New York: St. Martin's Press, 1981. 155-165. Impreso.

Corrales Arias, Adriano. "El cuerpo en la literatura o la literatura del cuerpo." *Espacio latino*. Red. 25 Julio 2012.

Cristóbal Colón y Consuelo Varela. *Cristóbal Colón: Textos y documentos completos*. Madrid: Alianza Universidad, 1982. Impreso.

Daroqui, María Julia. *(Dis)locaciones: narrativas híbridas del Caribe hispano*. Valencia: Tirant lo Blanch: Universitat de Valencia, 1998. Impreso.

---. *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña*. Caracas: Monte Avila Editores, 1993. Impreso.

Daudel, Raymond y Luc Montaigner. *El Sida: una explicación para comprender, un ensayo para reflexionar*. México: Siglo Veintiuno, 2002. Impreso.

Davies, Catherine. "Surviving (on) the Soup of Signs: Postmodernism, Politics, and Culture in Cuba." *Latin American Perspectives* 27.4 (2000): 103-121. Impreso.

De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Trad. H. M. Parshley. New York: Random House, 1989. Impreso.

De Certeau, Michel. *The Writing of History*. New York: Columbia University Press, 1988. Impreso.

"Déclaration". Trad. Bettina Knap. *Tel Quel* 1(Primavera 1960): 3-4. Impreso.

- De Ferrari, Guillermina. "Enfermedad, cuerpo y utopía en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y en *Pájaros de la playa* de Severo Sarduy." *Hispanic Review* 70.2 (primavera 2002): 219-41. Impreso.
- De Flachs, María Cristina Vera. "Emigraciones transoceánicas. Los alemanes en América. 1850-1914. El caso argentino." *Cuadernos de historia contemporánea* 16 (1994). Universidad complutense de Madrid. Red. 19 Julio 2011.
- Delaney, Janice, Mary Jane Lupton y Emily Toth. *The Curse: A Cultural History of Menstruation*. Urbana: University of Illinois Press, 1988. Impreso.
- De Hurtado, Liliana Regalado. "Reflexión sobre el cuerpo en el virreinato del Perú." *Colonial Latin American Review* 11.2. 2002. Red. 20 Julio 2009.
- De León, Pedro de Cieza. *Crónica del Perú*. "Cronistas coloniales." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 25 July 2011.
- Díaz, Rafael-José. "La fiesta y el dolor: sobre el último Severo Sarduy." *Cuadernos hispanoamericanos* 621 (2002): 87-93. Impreso.
- Díaz Canals, Teresa et al. "Cultura y prostitución: una solución posible." *Papers* 52 (1997): 167-175. Red. 19 Agosto 2011.
- Díaz Rivera, María Elisa. *Refranes más usados en Puerto Rico*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998. Impreso.
- Domínguez, Mignon. *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Argentina: Ediciones Corregidor, 1996. Impreso.
- Dorfles, Gillo. *Kitsch: The World of Bad Taste*. New York: Bell Publishing Company, 1969. Impreso.
- Echevarría, Roberto González, ed. *Cambridge History of Latin American Literature*. New York: Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Vols. 1-3. Impreso.
- . Prólogo. *De dónde son los cantantes*. Por Severo Sarduy. Madrid: Cátedra, 1993. 15-74. Impreso.
- . "Son de la Habana. La ruta de Severo Sarduy." *Revista iberoamericana* 37 (1971): 725-40. Impreso.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977. Impreso.

- Escobar, Ticio. "Posmodernismo/Precapitalismo". *Casa de las Américas* 28.168 (Mayo-junio 1988): 13-19. Impreso.
- Fanlo, José Luis Acín. "La figura del gallo como símbolo protector." *Homenaje a Rafael Andolz: estudios sobre la cultura popular, la tradición y la lengua en Aragón*. Francho Nagore Laín, coor. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca), 2000. 43-60. Impreso.
- Fernández Olmos, Margarita. "El género testimonial: aproximaciones feministas." *Revista interamericana* 11.1 (1981): 69-75. *JSTOR*. 6 Julio 2011.
- Ferré, Rosario. *La casa de la laguna*. New York: Vintage Español, 1997. Impreso.
- . "La cocina de la escritura." *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Eds. Patricia González and Eliana Ortega. Río Piedras, Puerto Rico, 1984. 137-154. Impreso.
- Flores, Norberto. "Desmitificación de la historia y recusación del poder en la nueva novela histórica hispanoamericana: el caso de la novela chilena." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20.39 (1994): 53-59. Impreso.
- Follari, Roberto. *Modernidad y posmodernidad. Una óptica desde América Latina*. Buenos Aires: Rei, 1991. Impreso.
- Fontaine, Carole R. "The Proof of the Pudding: Proverbs and Gender in the Performance Arena." *Journal for the Study of the Old Testament* 29.2 (2004): 179-204. Impreso.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trad. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1979. Impreso.
- . *The Birth of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception*. Trad. Alan Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1973. Impreso.
- . *The History of Sexuality*. New York: Pantheon Books, 1978. Impreso.
- García Canclini, Néstor. "Antropología versus sociología, ¿un debate entre tradición y modernidad?". *David y Goliat* 17.52 (Septiembre 1987): 40-44. Impreso.
- . *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo, 1990. Impreso.

- García-Pelayo y Gross. *Pequeño Larousse ilustrado*. Barcelona: Ediciones Larousse, 1993. Impreso.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Gluckman, Max. "Gossip and Scandal." *Current Anthropology* 4.2 (Junio 1993): 307-316. Impreso.
- Gómez G., Raquel. *Refranero popular desde mi pueblito nuevo*. Bayamón, Puerto Rico: Editora Corripio, 1995. Impreso.
- González, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1989. Impreso.
- . *La llegada: Crónica con "ficción"*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1997. Impreso.
- González C., Yanko. "Entrevista a Miguel Barnet: Ni epígono de Oscar Lewis ni de Truman Capote." *Revista austral de ciencias sociales [online]* 13 (2007): 93-110. Red. 19 Julio 2011.
- González Echevarría, Roberto. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila Editores, 1984. Impreso.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. Impreso.
- Guadarrama González, Pablo. "Crítica del paradigma posmodernista en su impacto educativo y comunicativo". *Universidad Centroamericana José Simeón Cañas*. Red. 1 Junio 2011.
- Gugelberger, Georg and Michael Kearney. "Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America." *Latin American Perspectives* 18.3 (1991): 3-14. JSTOR. 6 Julio 2011.
- Guilford, J.P. y P.C. Smith. "A System of Color Preferences." *The American Journal of Psychology* 73.4 (1959): 487-502. Impreso.

- Gutiérrez, José Ismael. "Premisas y avatares de la novela-testimonio: Miguel Barnet." *Revista chilena de literatura* 56 (abril 2000): 53-69. Impreso.
- Gutiérrez, N. Rocío. "Obsesiones, rituales y escritura en la obra literaria de Severo Sarduy." *Cuadernos de literatura* 7.13-14 (enero-junio y julio-diciembre 2001): 186-193. Impreso.
- Habermas, Jürgen. "Modernidad: Un proyecto incompleto." *El debate modernidad-posmodernidad*. Ed. Nicolás Casullo. Puntosur Editores: Buenos Aires, 1989. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Trad. Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004. *Slideshare*. Red. 13 Agosto 2011.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1990. Impreso.
- Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1981. Impreso.
- Helg, Aline. *La lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba 1886-1912*. La Habana: Imagen Contemporánea, 2000. Impreso.
- Heller, Agnes. "Memoria cultural, identidad y sociedad civil." *Indaga* 1 (2003): 5-17. Red. 13 Agosto 2011.
- Hill, Doris Leal. "Sense of Belonging as Connectedness. American Indian World View and Mental Health." *Archives of Psychiatric Nursing* 20(5): 210-216. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. Impreso.
- . "La política de la parodia posmoderna." *Criterios: edición especial de homenaje a Bajtín* (Julio 1993): 187-203. Red. 7 Julio 2014.
- Hopenhayn, Martín. "Postmodernism and Neoliberalism in Latin America". *The Postmodern Debate in Latin America*. Eds. Beverly, John, et al. Durham and London: Duke University Press, 1995. 93-109. Impreso.
- Huyssen, Andreas. "Guía del posmodernismo." *El debate modernidad-posmodernidad*. Comp. Nicolás Casullo. Buenos Aires: Punto Sur, 1989. Impreso.

---. "Mapping the Post-modern." *New German Critique* 33: 5-52. Impreso.

Ibérico, Mariano. *Perspectivas sobre el tiempo*. Lima: UNM San Marcos, 1958. Impreso.

Irizarry, Guillermo B. "El 98 en *La llegada* de José Luis González: Las trampas de la historia." *Revista Iberoamericana* LXIV.184-185 (Julio-Dic 1998): 397-411. Impreso.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Impreso.

Jara, René. "Prólogo." *Testimonio y literatura*. Ed. René Jara y Hernán Vidal. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986. Impreso.

Jeffreys, Sheila. *Beauty and Misogyny: Harmful Cultural Practices in the West*. London and New York: Routledge, 2005. Impreso.

"Jorge Anckermann". En Caribe: Enciclopedia de historia y cultura del Caribe. 2010. Red. 01 Junio 2012.

Kapferer, Jean-Noel. *Rumors: Uses, Interpretations, and Images*. Trad. Bruce Fink. New Brunswick, NJ: Transaction, 1990. Impreso.

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trad. Thomas Gora. New York: Columbia University, 1980. Impreso.

Kroker, Arthur y Marilouise Kroker, Eds. *Body Invaders: Sexuality and the Postmodern Condition*. Londres: Macmillan Education Ltd, 1988. Impreso.

Kulawik, Krysztuf. "Exuberancia neobarroca o crisis posmoderna: *Pájaros de la playa* de Severo Sarduy como desconstrucción del paraíso americano." *Tinta* 4 (2000): 9-37. Impreso.

Leach, Mary. "Feminist Figurations: Gossip as Counterdiscourse." *Working the Ruins: Feminist Poststructural Theory and Methods in Education*. Eds. E.A. St. Pierre and W.S. Pillow. New York: Routledge. 223-236. Impreso.

Levene, Ricardo. *Las Indias no eran colonias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973. Impreso.

- Levin, Jack and Arnold Arluke. *Gossip: The Inside Scoop*. New York: Plenum Press, 1987. Impreso.
- Lezama Lima, José y Cintio Vitier. *Paradiso*. Madrid: Allca XX, 1996. Impreso.
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil." *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Eds. Patricia González and Eliana Ortega. Río Piedras, Puerto Rico, 1984. 47-54. Impreso.
- Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. España: Editorial Gedisa, 1999. Impreso.
- Marcone, Jorge. *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 1997. Impreso.
- María Ochoa, Adriana. "El mal de ojo, mito o realidad." *AUPEC*. Red. 10 Julio 2006.
- Márquez, Patricia. "Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles." *Arte, individuo y sociedad* 14 (2002): 121-149. Red. 4 Marzo 2012.
- Marqués, René. *El puertorriqueño docil : literatura y realidad psicológica*. Buenos Aires: Cuadernos Americanos, 1962. Impreso.
- Martín Sevillano, Ana Belén. "De la dificultad de morir: literatura, budismo y muerte en el último Sarduy." *Revista de filología románica* 14.2 (1997): 247-256. Impreso.
- Marulanda, Valentina. "Realidades y ficciones de la enfermedad." *Aleph* 141 (2007): 118-121. Impreso.
- Mayos, Gonçal. "Nietzsche: el primer posmoderno." *Filósofos clásicos hoy*. Ed. Domingo Cabezas. Barcelona: La Busca Edicions S.L., 2009. 163-202. Red. 25 May 2011.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge, 1989. Impreso.
- Medeiros-Lichem, María Teresa. *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: from Teresa de la Parra to Luisa Valenzuela*. New York: P.Lang, 2002. Impreso.
- Menchú, Rigoberta. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Ed. Elizabeth Burgos. Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 2000. Impreso.

- Menton, Seymor. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de cultura económica, 1993. Impreso.
- Micó, José Antonio Giménez. "Biografía de un cimarrón de Miguel Barnet/Esteban Montejo: La imposible y necesaria representación de la alteridad." *Memorias y olvidos; autos y biografías, (reales, ficticias) en la cultura hispánica*. 129-146. Valladolid, Spain: Universitas Castellae, 2003. Impreso.
- Millett, Kate. *Sexual Politics*. Urbana: University of Illinois Press, 2000. Impreso.
- "Mission Statement". *Harpersbazaar.com*. Red. 13 Julio 2009.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Impreso.
- Mitre, Eduardo et al. "Debate." *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana* 15.29 (1989): 137-150. *JSTOR*. Red. 24 Mayo 2011.
- Monegal, Emir Rodríguez. "Conversación con Severo Sarduy." *Revista de Occidente* 93 (diciembre 1970): 315-343. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. "De las relaciones literarias entre "alta cultura" y "cultura popular." *Texto crítico* 11 (1985): 46-61. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo, 1981. Impreso.
- Montes Huidobro, Matías. *El teatro cubano durante la república. Cuba detrás del telón*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004. Impreso.
- Morgan, Kathryn Pauly. "Women and the Knife: Cosmetic Surgery and the Colonization of Women's Bodies." *Body and Flesh: A Philosophical Reader*. Ed. Donn Welton. Massachussets: Blackwell Publishers, 1998. 325-47. Impreso.
- Morris, Andrea Easley. *Afro-Cuban Identity in Postrevolutionary Novel and Film: Inclusion, Loss and Cultural Resistance*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2012. Impreso.
- Nicholson, Linda, comp. *Feminismo/posmodernismo*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *Daybreak: Thoughts on the Prejudices of Morality*. Trad. R.J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. Impreso.

- Noguera, Carlos Ernesto. *Medicina y política. Discurso médico y prácticas higiénicas durante la primera mitad del siglo XX en Colombia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003. Impreso.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26 (1989): 7-25. Impreso.
- Nouzeilles, María Gabriela. *El romance patológico: Naturalismo, medicina y nacionalismo en Argentina (1880-1910)*. Diss. Universidad de Michigan, 1994. Impreso.
- Núñez de Ortega, Rosario e Isabel Delgado de Laborde. *Los que dicen ¡Ay bendito! Dichos, modismos y expresiones del habla coloquial puertorriqueña*. Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 1999. Impreso.
- Oliver, Juan Manuel. *Diccionario de argot*. Madrid: Sena, 1987. Impreso.
- Oliver, Kelly. "'One Nail Takes out Another': Power, Gender, and Revolution in Julia Alvarez's Novels." *Foucault and Latin America: Appropriations and Deployments of Discursive Analysis*. Ed. Benigno Trigo. New York: Routledge, 2002. Impreso.
- Ortega, Julio. "Postmodernism in Latin America." Eds. Haen, Theo, and Johannes W. Bertens. *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam: Rodopi, 1988. Impreso.
- Osorio, Nelson. "Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual." *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Vervurt, 1991. 243-252. Impreso.
- Paravisini, Lisa. "Enrico Caruso in Cuba." *Repeating Islands*. 22 Junio 2009. Red. 14 Mayo 2011.
- Paz, Octavio. "El romanticismo y la poesía contemporánea". *Vuelta* 1.127 (junio 1987): 20-27. Impreso.
- Pedraza Gómez, Zandra. "El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento social." *Iberoamericana* 15 (Septiembre 2004): n.p. Red. 15 Julio 2009.

- Pedreira, Antonio. *Insularismo*. Río Piedras: Editorial Edil, 1969. Impreso.
- Pereyra, Mario. *La posmodernidad*. Libertador San Martín: UAP, 2000. Impreso.
- Pérez González, Rafael. "Los tranvías en Cuba." *Foro Cubanacan Press*. 23 Marzo 2010. Red. 19 Agosto 2011.
- Perkowska-Álvarez, Magdalena. "Gran familia o pueblo dividido: reescritura del relato paternalista de la nación en *La llegada*, de José Luis González." *Revista de estudios hispánicos, Universidad de Puerto Rico* 27.2 (2000): 203-221. Impreso.
- Persin, Margaret. "La imagen del/en el texto: el ekfrasis, lo post-moderno y la poesía española del siglo XX." *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*. Ed. Ciplijauskaité, Biruté. Madrid: Orígenes, 1990. 43-63. Impreso.
- Picart, Gina. "Minúscula historia del teatro Alhambra." 24 Agosto 2009. Red. 01 Junio 2012.
- Prada Oropeza, Renato. "De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio." *Testimonio y literatura*. Eds. René Jara y Hernán Vidal. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986. Impreso.
- Randall, Margaret. "¿Qué es y cómo se hace un testimonio?" *Revista de crítica literaria latinoamericana* 18.36 (1992): 23-47. *JSTOR*. 7 Julio 2011. Impreso.
- Ravelo Cabrera, Paul. "La posmodernidad en la intelectualidad cubana de los noventa." *Pensar*. La Pontificia Universidad Javeriana. Red. 24 Mayo 2011. Resina, Joan Ramon. "La enfermedad como signo y como significación." *Revista de Estudios Hispánicos* 25.2 (1991): 1-55. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Freud, una interpretación de la cultura*. México: Siglo Veintiuno, 1970. Impreso.
- Rincón, Carlos. "Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 15.29 (1988): 61-104. *JSTOR*. Red. 24 Mayo 2011.
- Robreño, Eduardo y Álvaro López. *Teatro Alhambra: Antología*. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979. Impreso.

- Rodríguez, David Diego. Postmodernist C(ha)osmos: Reading Historiographic Metafiction in Juan Goytisolo and Abel Posse. Diss. University of Illinois at Chicago, 2004. Impreso.
- Roig, Arturo. "Posmodernismo: paradoja e hipérbole." *Casa de las Américas* 39.213 (1998): 6-16. Impreso.
- Román Riefköhl, Raúl. "Crónica de una llegada anunciada: *La llegada* de José Luis González." *Caravelle* 43 (1984): 69-80. Impreso.
- Rorty, Richard. *Pragmatismo y política*. Trad. Rafael del Águila. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Ross, Ciro Bianchi. "La chambelona." *El Camajuanense* 51 (2007): 10-11. Red. 5 Sept 2011.
- Rozitchner, Leon. "La posmodernidad es el opio de los pueblos." *Casa de las Américas* 168 (1988): 165-166. Impreso.
- Ryan, James R. *Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire*. Chicago: University of Chicago Press, 1997. Impreso.
- Sánchez, Luis Rafael. "Que viva la música popular." *Proyecciones sobre la novela; actas del XIV Congreso de Literatura Latinoamericana, Montclair State University*. Montclair, NJ, 1993:17-25. Impreso.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "Posmodernidad, posmodernismo y socialismo." *Trabajo y Capital* 3.3 (1989): 79-94. Impreso.
- Sandoval Sánchez, Alberto. "Reescribiendo lo abyecto desde el inmigrante: SIDA y mariconería latina en el imaginario cultural." *Heterotopías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Eds. Carlos Jáuregui y Juan Pablo Dabove. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003. 343-350. Impreso.
- San Román, Gustavo. "Entrevista a Cristina Peri Rossi." *Revista iberoamericana* 58.160-161 (1992): 104-48. Impreso.
- Santos, Lidia. *Kitsch tropical: Los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2001. Impreso.
- Sarduy, Severo. *Colibrí*. Barcelona, España: Argos Vergara, 1984. Impreso.

- . *Big Bang*. Barcelona: Tusquets, 1974. Impreso.
- . "El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1972. Impreso.
- . *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- . *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969. Impreso.
- . *Pájaros de la playa*. Barcelona: Tusquets, 1993. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994. Impreso.
- Serés, Guillermo. "La crónica de un testigo de vista: Bernal Díaz del Castillo." *Lecturas y ediciones de crónicas de Indias: Una propuesta interdisciplinaria*. Ed. Fermín del Pino Díaz. Madrid, España: Universidad de Navarra, 2004. 95-135. Impreso.
- "Severo Sarduy entrevistado por Joaquín Soler Serrano." *Youtube*. 16 Julio 2009. Red. 19 Julio 2009.
- Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." *Critical Inquiry* 2 (Winter 1981): 179-20. Impreso.
- Sigerist, Henri E. *Civilization and Disease*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1943. Impreso.
- Sklodowska, Elzbieta. "Spanish American Testimonial Novel – Some Afterthoughts." *Theoretical Debates in Spanish American Literature*. Ed. David William Foster. New York: Garland Publishing, 1997. Impreso.
- Solá, María. "Fábulas de las garza desangrada de Rosario Ferré: Contracanto del mito y la literatura." *Revista de estudios hispánicos* 20 (1993): 299-310. Impreso.
- Sontag, Susan. *AIDS and its Metaphors*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1988. Impreso.
- . *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978. Impreso.
- . "Notes on 'Camp'." *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Michigan: University of Michigan Press, 1999. 53-65. Impreso.

---. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977. Impreso.

Spoiden, Stéphane. *La littérature et le SIDA : Archéologie des représentations d'une maladie*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2001. Impreso.

Stewart, Susan. *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002. Impreso.

Stewart, Pamela J. y Andrew Strathern. *Witchcraft, Sorcery, Rumors and Gossip*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Impreso.

Sublette, Ned. *Cuba and its Music. From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press, 2004. Impreso.

Sued-Badillo, Jalil. "Facing up to Caribbean History." *American Antiquity* 57.4 (Oct. 1992): 599-607. Impreso.

Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988. Impreso.

"Teatro Alhambra." *EcuRed: encyclopedia cubana*. Red. 19 Julio 2011.

Thomas, Susan. *Cuban Zarzuela. Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009. Impreso.

Thompson, Lanny. *Nuestra isla y su gente: La construcción del "otro" puertorriqueño en Our Islands and Their People*. Río Piedras: Centro de Investigaciones Sociales y Departamento de Historia de la Universidad de Puerto Rico, 1995. Impreso.

Tobin, Beth. *Picturing Imperial Power. Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*. Durham: Duke University Press, 1999. Impreso.

Tong, Rosemarie. *Feminist Thought. A More Comprehensive Introduction*. Charlotte: Westview Press, 2009. Impreso.

Toral Alemán, Begoña. "La política de la (auto)biografía en *The House on the Lagoon* de Rosario Ferré." *Horizontes* 43.84 (2001): 81-99. Impreso.

- Trejo Fuentes, Ignacio. "Novela sobre el SIDA (y otras cosas)". *Siempre*, 17 Oct. 1996. Edmée Pardo.com. Red. 25 Julio 2010.
- Trivedi, Bijal. "Por qué la comida chatarra es adictiva." *Lancion.com*. 26 septiembre 2010. Red. 28 Agosto 2012.
- Tubert, Silvia. *Figuras de la madre*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. Impreso.
- Turner, Brian. *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*. London and New York: Routledge, 1992. Impreso.
- Ulloa, Leonor y Justo. "Pájaros de la playa de Severo Sarduy: final del juego." *Hispanamérica* 26.78 (1997): 17-27. Impreso.
- Ulmer, Gregory L. "The Object of Post-Criticism." *Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. England: The Cromwell Press, 1985. 83-110. Impreso.
- Valdés, Hernán. *Tejas verdes: Diario de un campo de concentración*. Barcelona: Editorial Ariel, 1974. Impreso.
- Vallejo, Catharina. "Las madres de la patria y las bellas mentiras: contradicciones discursivas en el imaginario dominicano del siglo XIX." *Sexualidad y nación*. Ed. Daniel Balderston. Pittsburgh, Pa: IILI, 2000. 9-26. Impreso.
- Varela, Fabiana Inés. "Annabella (El Pentágono), de Antonio Di Benedetto: Aproximaciones a una poética de la ficción." *Piedra y Canto: Cuadernos del CELIM* 9-10 (2003-2004): 127-140. Red. 19 Julio 2009.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, España: Gedisa, 1987. *Scribd*. Red. 25 Mayo 2011.
- Vázquez Montalbán, Manuel. "Prólogo de 1972." *Cancionero general del Franquismo (1939-1975)*. Barcelona: Crítica, 2000. ix-xliii. Impreso.
- Vásquez Rocca, Adolfo. "La moda en la postmodernidad. Deconstrucción del fenómeno fashion." *Nómadas: Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*. Universidad Complutense de Madrid. Red. 29 Julio 2011.
- Vidal-Beneyto, José. "The Construction of Collective Memory: From Franco to Democracy." *Diogenes* 51.1 (2004): 17-26. Impreso.
- Villegas, Juan. "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria." *Gestos* 21 (1996): 7-19. Impreso.

- Waelti-Walters, Jennifer. *Fairy Tales and the Female Imagination*. Montreal, Canada: Eden Press, 1982. Impreso.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1975. Impreso.
- . *Tropics of Discourse*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1978. Impreso.
- Williams, Raymond Leslie. *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Culture, and the Crisis of Truth*. New York: St. Martin's Press, 1995. Impreso.
- Woolf, Virginia. "On Being Ill." *The Moment and Other Essays*. New York: Harvest, 1948. 9-23. Impreso.
- Wucker, Michele. *Why the Cocks Fight: Dominicans, Haitians, and the Struggle for Hispaniola*. New York: Hill and Wang, 1999. Impreso.
- Young, Iris. "Throwing like a girl." *Body and Flesh: A Philosophical Reader*. Ed. Donn Welton. Massachussetts: Blackwell Publishers, 1998. Impreso.
- Yúdice, George. "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?" *Revista de crítica literaria latinoamericana* 15.29 (1989): 105-128. Red. 24 Mayo 2011.
- . "Testimonio and Postmodernism." *Latin American Perspectives* 18.3 (1991): 15-31. *JSTOR*. 7 June 2010. Impreso.
- . "Testimonio y concientización." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 18.36 (1992): 211-232. *JSTOR*. 7 Junio 2010. Impreso.
- Zavala, Iris. *La postmodernidad y Mijail Bajtín, una poética dialógica*. Trad. Epicteto Díaz Navarro. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. Impreso.
- . "When the Popular Sings the Self: Heterology, Popular Songs, and Caribbean Writing." *A History of Literature in the Caribbean: Cross Cultural Studies*. Ed. Arnold, A J, Julio Rodríguez-Luis y J M. Dash. Amsterdam: J. Benjamins, 1997. Impreso.
- Zavala, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1999. Impreso.

Zayas, Luis. *Mito y política en la literatura puertorriqueña*. Madrid: Ediciones Partenón, S.A., 1981. Impreso.

Zea, Leopoldo. *El pensamiento latinoamericano*. Barcelona: Ariel, 1976. Impreso.