

*Entre las “ruinas” y la descolonización:
reflexiones desde la literatura
del Gran Caribe*

**Silvia Valero
(editora)**



TINKUY

BOLETÍN DE INVESTIGACIÓN Y DEBATE

Nº13 –Junio 2010

Número especial

© 2010 Section d'Études hispaniques
Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

ISSN:1913-0481

Director

Juan C. Godenzzi, *Université de Montréal*

Consejo asesor de este número

Carmen Centeno Añeses, *Universidad de Puerto Rico*

Amaryll Chanady, *Université de Montréal*

M'Bare N'Gom, *Morgan State University*

Ineke Phaf Rheinberger, *Humboldt-Universität zu Berlin*

Elzbieta Sklodowska, *Washington University in Saint Louis*

Antonio Tillis, *Dartmouth College*

Traducciones al francés

Julie Vivier, *Université de Montréal*

CONTENIDO

Introducción Silvia Valero.....	5
El relato de las ruinas. Enrique Bernardo Núñez y su imaginario contracolonial caribeño Luis Duno-Gottberg.....	13
La evolución del esplendor: violencia y construcción de identidades en <i>Salve la Reina</i> de Teresa Hernández (comentarios desde el palco) Lola Aponte.....	25
Espacios y políticas editoriales en el Caribe: una ruta de integración Ariel Camejo.....	37
Discusiones postcoloniales: hibridez y procesos de identidad en la narrativa del Caribe continental Margaret Shrimpton.....	47
Isabel Luberza Oppenheimer: variaciones de una misma <i>plena</i> Leonora Simonovis	65
¿Qué somos?: identidades creolizadas, estéticas de resistencia y <i>pathos</i> colonial en la poesía dominicana del temprano siglo XX. El caso de Franklin Mieses Burgos Graciela Maglia.....	77
Primitivismo y vanguardia: las antologías de “poesía negra” hispano- americana en las décadas del 30 y del 40 Viviana Gelado.....	89
El Caribe en la narrativa histórica de Alejo Carpentier y Antonio Benítez Rojo Haydée Arango Milián.....	105

Subversivo y sin verbos: "Acto de Fe" de Mayra Santos Febres Nancy Bird-Soto.....	123
El universo poético de Lourdes Vázquez: fragmentos desde el Caribe Prisca Agustoni.....	131
Escribiendo desde el espacio Caribe: el caso de <i>Lucy</i>, de Jamaica Kincaid Denise Almeida Silva.....	143
La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera) Nancy Calomarde.....	157
Lecturas y reescrituras de Santo Domingo: variaciones narrativas en torno a la capital dominicana Mario Barrero Fajardo.....	175
Carpentier y lo real maravilloso en <i>El reino de este mundo</i> como "producto de traducción" que define la transculturación americana Diana Grullón.....	191

Introducción¹

Silvia Valero

Universidad de Montreal

Mucho se ha escrito acerca de la creación externa del Caribe a partir de los imaginarios metropolitanos, europeos primero, estadounidense después. Se ha demostrado con creces de qué maneras se fue imaginando discursivamente a la región como un “otro” deseado o amenazante, según las necesidades, los prejuicios o las atracciones de quien define y clasifica. Desde el interior mismo de la región, las respuestas han sido -y son- tan diversas como las propuestas. Hace ya más de 20 años, Antonio Benítez Rojo presentaba el ensayo más leído, citado y comentado sobre el Caribe en general y el hispánico en particular. Introducía *La isla que se repite* (1989) condenando la recurrente presencia de las potencias imperiales y su intento de denominar para dominar. En el mismo sentido, Edgardo Rodríguez Juliá marcaba la diferencia sustancial entre “antillanía”, como designación de la experiencia histórica y cultural compartida por las Antillas Menores y Mayores y “caribeñidad”, como una creación de las ciencias “de origen anglófono”, -la Antropología o la Etnología-, que se encargan de definir al Otro con una pretendida objetividad que nunca marcha a favor del colonizado, decía el escritor. Poco después, otro puertorriqueño, Antonio Gaztambide Géigel, explicaba la invención del Caribe en el siglo XX como nombre delimitante de una región geográfica en el momento de la transición de la hegemonía europea a la estadounidense, pero también demostraba la imposibilidad de una definición unívoca. Poniendo en circulación la recurrente problemática de la autopercepción, algunos intelectuales como Sylvia Wynter o Stuart Hall daban -dan- cuenta del efecto de la educación imperial en el Caribe inglés, que produjo una subordinada ceguera de su propia identidad como caribeños y, más aún, como afrocaribeños, hasta que, al entrar en el circuito intelectual londinense, comenzó a emerger el sentido de “West Indianness”². Por otra parte, Edouard Glissant desarrollaba sus reflexiones en torno a la conexión entre el poder y la ideología cultural de la raíz.

En lo que todos coinciden es en que no es posible hablar de un solo Caribe. Cada país de la región ha negociado de modo diferente su estado económico, político y cultural y esa diferencia ha quedado inscripta en las identidades culturales, como señalan Hall y E.K. Brathwite. Pero esto no implica una fijeza sino que, por el contrario, los límites de la diferencia se van reposicionando de acuerdo con distintos puntos de referencia, al mismo tiempo que se van reproduciendo actos de cimarronaje contra el legado colonial de la fragmentación cultural. Resistencias a las que Brathwite denominaba “guerrillas of our history” para describir a

¹ Tomé prestado el término “ruinas” para el título de este volumen del artículo de Luis Duno-Gottberg para significar, como lo hace el autor, la presencia rediviva de las marcas coloniales.

² Si bien West Indies es el nombre que le da Gran Bretaña a sus colonias en la región como producto de su traducción del español, en este caso al término se reformula al connotar un despertar del sentido de pertenencia geocultural con respecto al Caribe.

aquellos que, conscientes de la existencia de alternativas, fueron persistentes en su defensa.

Con una mirada crítica, George Lamming lamentaba la falta de un estudio de “lo caribeño”, -con todas las diferencias internas que este concepto identitario, así enunciado, conlleva-, en cuanto, en general, la crítica o las investigaciones que lo abordan lo hacen desde las producciones culturales de cada país y siempre en consonancia con la cultura del imperio: “Es raro encontrar a un historiador o a un hombre de ciencias sociales caribeño que tome a toda la región como campo de investigación y que se dedique al estudio comparativo de las particularidades de cada una de sus islas” (24) decía el escritor barbadense. En el campo de las letras, el dominicano Silvio Torres-Saillant ha desarrollado su obra ensayística avanzando sobre un estudio comparativo que busca demostrar la existencia de una poética antillana y, por lo tanto, la unidad literaria de la región. Sin embargo, con *Caribbean Poetics. Toward an Aesthetic of West Indian Literature* (1997), Torres-Saillant introduce otro punto de debate que, desde la perspectiva de muchos investigadores, no sería ya un problema en cuestión: para el crítico dominicano, la literatura del Caribe hispano-hablante incluye sólo las producciones de las islas porque “[...] these three nations, in addition to their common insular condition, share unique historical circumstances that separate them even from those parts of the Latin American mainland nearest to them” (48). Los artículos de Luis Duno-Gottberg y Margaret Shrimpton contenidos en este número dialogan con esta afirmación.

La literatura, como espacio privilegiado de intersección de los discursos sociales, y, como tal, cuerpo receptor de las tensiones propias de una región atravesada por un pasado y un presente con fuerte presencia (neo)colonial, refracta estos poderosos conflictos al mismo tiempo que pone en marcha la maquinaria que busca frenar las expresiones redivivas del Caribe como espacio-tiempo colonial, no sólo con referencia al exterior de la región sino también en su propio interior, entre las islas y dentro de las mismas naciones. A veces la antillanidad se asume con reparos, como amenaza a las identidades que se han instituido legítimas a partir de genealogías fundamentalmente metropolitanas. Así, por ejemplo, las producciones culturales populares se degradan o se asimilan y “el miedo al negro” se perpetúa. Un miedo que ha sido reformulado según diferentes coordenadas socio-históricas y espacio-temporales a través de representaciones textuales, -entendiendo texto en un sentido amplio: música, pintura, literatura- las cuales, consecuentemente, han creado y recreado las maneras de conjurar el temor. Es claro que no estoy pensando en un miedo a una rebelión socio-política sino en su actualizado temor al despliegue de una “escena haitiana”, donde lo “primitivo” cope el campo cultural. Pero en el Caribe, al igual que en la América Latina toda, coexisten dos tiempos diferentes de anclaje. Así, las culturas populares, las expresiones orales portadoras siempre de un carácter cimarrón en tanto contestatario, mantienen esa tensión que les permite seguir “siendo” en función de sus propios parámetros. Tampoco estoy hablando de compartimentos estancos ni de identidades en bloque. Sí de la red de relaciones que se teje entre esa

diversidad, compleja por el número de variables y la calidad abigarrada de sus cruces, en perpetuo movimiento en virtud de las problemáticas que nacen con los cambios socio-históricos. Conflictiva. Es por esto que el “entre” que se ubica entre las ruinas y la descolonización en el título de este volumen, no busca simplificar a través de un binarismo inamovible, sino distinguir las líneas de fuga entre un término y otro, ya que, como señalaron Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, el Caribe, como una “totalité kaléidoscopique”, tiene como principio mismo de su identidad, la complejidad. Y por eso prefiero hablar de descolonización y no de cimarronaje en uno de los extremos, aun a sabiendas de que el matiz que los separa puede ser discutible: entiendo que el cimarronaje es una fuerza de choque, acto imprescindible de resistencia y autoafirmación, pero, aunque condición previa para la descolonización, es con ésta que se apunta al quiebre de estructuras, a la modificación de imaginarios, a la legitimación jerárquica de otros sujetos y saberes.

La consigna de esta convocatoria se asentó en la búsqueda de reflexiones en torno a la presencia/ausencia del Caribe como espacio geo-cultural en los escritores del Gran Caribe. La respuesta se produjo desde casi todas las constantes literarias de la región: la cultura popular, lo afrocaribeño, los exilios³, la memoria y el olvido, las ciudades y sus cambios, la cultura patriarcal, el aislamiento intrarregional, la bipolaridad fragmentación/unidad como cara y contracara de la colonialidad del poder de la que habla Aníbal Quijano. Los textos leídos por los autores de los artículos no conforman una matriz homogénea en relación con la identidad caribeña representada, con lo cual, los resultados de las reflexiones son también heterogéneos, como reflejo del Caribe mismo. Así, de estas fragmentaciones y los mundos posibles nos hablan los tres primeros artículos, que, con sus diferentes objetos de reflexión –una performance, la industria editorial y la narrativa literaria- son elocuentes de que la complejidad del mundo Caribe continúa asentándose en los residuos del colonialismo con sus metamorfosis proteicas.

Luis Duno-Gottberg, que inscribe su artículo en la matriz de la descolonización del pensamiento, encuentra, en dos novelas del escritor venezolano Enrique Bernardo Núñez, la historia imperial del sistema político y cultural que sostiene a la sociedad caribeña. Al ser obras publicadas en la década del ‘30 del siglo pasado, el autor del artículo encuentra en el pensamiento contra-colonial del novelista a un precursor de los escritores post-coloniales consagrados, ya que,

³Los desplazamientos intra y extraregionales se han convertido en uno de los campos más recurridos y controvertidos entre los escritores de la región, si se tienen en cuenta las reacciones que provoca desde uno y otro lado. La producción de los caribeños en las metrópolis despierta todo tipo de (des) encuentro discursivo, como la afirmación de Edgardo Rodríguez Juliá a la pregunta de la periodista Carmen Dolores Hernández con respecto a la identidad de la literatura escrita en inglés por puertorriqueños: “Creo que históricamente no hay por qué negarle la identidad puertorriqueña a esa literatura escrita en inglés. Pienso que en algún momento dejará de ser literatura puertorriqueña y será literatura norteamericana de emigrantes” (Hernández, 263).

según la lectura de Duno-Gottberg, “lo que parece decirnos el relato de las ruinas de Enrique Bernardo Núñez [es que] la historia llega a nosotros a través de fragmentos, residuos ignorados por el discurso triunfalista del progreso”.

A partir del análisis de la performance teatral “Salve la Reina”, en la que el personaje de la Reina expone las diferentes propuestas de poder de la región, Lola Aponte, con una mirada por lo menos dubitativa en torno a la posibilidad de unidad regional, aborda todos los conflictos irresueltos: fragmentación, presencia imperial, servilismo en torno a las potencias. En una lectura del Caribe atravesada por la impronta político-cultural puertorriqueña, el artículo de Aponte hace semiosis en un relato geopolítico que combina, críticamente, nación con región.

El trabajo de Ariel Camejo abre la discusión hacia un tema que, fuera del ámbito geográfico del Caribe, no ha resultado un punto de debate a pesar de su importancia en lo que hace a los discursos de la identidad regional. Conscientes de las circunstancias que instalan el desconocimiento de los hechos culturales, no sólo entre los países del Caribe mismo por la incomunicación, sino como resultado de las políticas editoriales que se imponen desde afuera con respecto a la región, se ha comenzado un camino con múltiples derivaciones, para cubrir senderos vírgenes. El mercado editorial, poderoso espacio en la imposición de agendas, comienza a abrirse a un circuito de integración intrarregional que permite, de a poco, instalar el mundo Caribe desde una perspectiva propia.

Margaret Shrimpton introduce el Yucatán mexicano en la discusión de las identidades caribeñas. También ella, frente a la dualidad México-Caribe, entra en una dinámica nación-región pero que se complejiza ante la presencia ineludible de otra variable identitaria: la herencia étnica maya. Tomando la hibridez, el mestizaje y la identidad rizoma como conceptos claves de análisis, y problematizándolos, la autora propone una apertura del Caribe que exceda la imagen que monopoliza, desde su perspectiva, lo afrocaribeño.

En su artículo, Leonora Simonovis busca marcar la línea vinculante entre la *plena*, ritmo negro de carácter oral, popular, de las barriadas puertorriqueñas, originada en las plantaciones, y Luberza Oppenheimer, una negra prostituta cuya actitud de resistencia a la sociedad patriarcal, racista y clasista, cumple la misma función de la plena frente a la danza, “expresión de los valores burgueses durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX”. Este juego comparativo le sirve a la autora para concluir en la situación de base, que es la dificultad de la cultura de raíz africana para ser admitida como parte fundante de la nacionalidad puertorriqueña.

En el mismo sentido, en cuanto a la importancia de un ritmo popular en la definición de la nacionalidad, Graciela Maglia lee el poema “Paisaje con un merengue al fondo” del poeta dominicano Franklin Mieses Burgos. La autora se vale de sus conocimientos de la cultura clásica como base semiótica para incorporar la voz de Mieses Burgos en una resistencia identitaria que lo posiciona en un espacio intermedio entre lo popular negado –el merengue como fuente

expresiva- y lo burgués -la mirada blanqueada de la cultura oficial dominicana. Espacio intermedio que se resuelve, según la autora, en una autoafirmación y “la invitación gozosa a continuar la vida”.

Haydée Arango recurre a cuatro novelas cubanas, dos canónicas, de Alejo Carpentier y dos mucho menos abordadas por la crítica, de Antonio Benítez Rojo, para explorar, a partir del género novela histórica, los mecanismos de recuperación de la memoria y de conformación de una identidad propia. Manteniendo la mirada en la historia fragmentada de la que venimos hablando, la autora lee a Benítez Rojo desde el paradigma carpenteriano que lo constituyó, pero también desde sus propios hallazgos como escritor. Con esta perspectiva, Arango encuentra que en *Mujer en traje de batalla*, el autor, sin abandonar los grandes anclajes de la novela histórica contemporánea, se desplaza a nivel compositivo hasta lograr una particularización en medio del corpus de la novela histórica cubana, leída desde la base ideológica que significó *La isla que se repite*.

El trabajo de Viviana Gelado es un importante aporte a los estudios de las antologías de poesía negra vanguardista hispanoamericana, haciendo pie básicamente en Cuba. A partir de una exhaustiva lectura comparativa de las antologías de Ballagas (1935 y 1946), Pereda Valdez (1936), y Guirao (1938) la autora analiza la base ideológica emergente tanto en las introducciones de las antologías como en su selección y distribución poética, en relación con el negro y lo popular y con la ambigua posición frente a la impronta política.

Nancy Bird-Soto y Prisca Agustoni abordan la escritura femenina para visitar los caminos por los cuales la colonia y la inmigración provocan una puesta en escena, a través de relatos breves, de actitudes de mujeres en franca resistencia a la dominación patriarcal. En el primer caso, la presencia del discurso patriarcal –y su rechazo- subyace, según Bird-Soto, a una escritura que, además, relata una performance policial con la resistencia al colonialismo estadounidense en Puerto Rico como telón de fondo. Su artículo analiza el cuento “Acto de fe” de Mayra Santos-Febres desde una perspectiva de género, al mismo tiempo que, aún en su brevedad, da cuenta de la historia de colonizaciones y neocolonizaciones del Caribe. En este sentido, entiendo que, tanto Santos Febres como su personaje Lolita Lebrón, podrían inscribirse en lo que la crítica MJ Fenwick denomina “sisters of Caliban”.

Prisca Agustoni, por su parte, analiza el libro *Bestiario/Bestiary* de la escritora boricua Lourdes Vázquez, afincada en Nueva York pero con la presencia cultural de su región caribeña de origen como factor vivo de inspiración, en la medida en que conecta con una tradición artística y literaria crítica en Puerto Rico, que no parece encontrar en los Estados Unidos, con excepción de Basquiat. La autora del artículo da cuenta de cómo Vázquez subvierte el discurso establecido usurpando espacios, por ejemplo, al ironizar con su título sobre la idea de que la mujer está más cercana a la naturaleza que el hombre.

Denise Almeida Silva se introduce también en el mundo de los caribeños en Estados Unidos pero esta vez desde el imaginario del Caribe anglófono. A través de la lectura de *Lucy*, de Jamaica Kincaid, pone de manifiesto la escisión de los sujetos migrantes como consecuencia de la educación imperial sobre los isleños. Pasado y presente se retroalimentan para que el personaje pueda sobrevivir en un tiempo-espacio mental fragmentado.

Nancy Calomarde, en un minucioso trabajo de archivo, sigue el derrotero intelectual del cubano Virgilio Piñera durante sus años en Argentina. La autora analiza la conflictividad que presenta su escritura para el canon cubano del momento, representado por *Orígenes*, al mismo tiempo que pone en evidencia lo que ella llama “el carácter problemático del diálogo latinoamericano”.

Mario Barrero Fajardo lee, con una perspectiva comparativa, tres novelas contemporáneas dominicanas que tienen a Santo Domingo como protagonista. Pasado y presente se funden en el imaginario de tres escritores para dar cuenta de algo que es una reiteración en las ciudades coloniales del Caribe: la presencia yuxtapuesta del pasado remoto, el pasado más próximo y el presente. Tiempos conjugados que se resuelven en un espacio conflictivo, heterogéneo, atravesado por ideologías que Barrero Fajardo metaforiza, siguiendo a Rama, como ciudad letrada y ciudad real. En medio de ellas, una tercera que cumple una tarea de mediación: la ciudad poética o literaria.

Cerrando el volumen, Diana Grullón toma aspectos ya estudiados con detenimiento, en un camino marcado entre otros por Roberto González Echevarría y Amaryll Chanady, como es el de la ambigüedad de la perspectiva del narrador en la novela de Alejo Carpentier. La autora retoma la discusión pero enlazándola con otros dos conceptos teóricos, el “producto de traducción” de Gustavo Pérez Firmat y la “transculturación” de Fernando Ortiz.

Bibliografía

Benitez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Edición definitiva. Barcelona: Casiopea, 1998. [1989]

Bratwhite, E.K. “Caribbean Culture: Two Paradigms”. En Martini, Jürgen (ed.) *Missile and Capsule*. Bremen: Universitat Bremen, 1983. 9-45.

Hall, Stuart. “Identidad cultural y diáspora”. En Castro, Santiago, Guardiola, Oscar y Millán, Carmen (eds.) *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: CEJA, 1999. 131-145.

Hernández, Carmen Dolores. *A viva voz. Entrevistas a escritores puertorriqueños*. Colombia: Norma, 2008.

Lanning, George. *Regreso, regreso al hogar. Conversaciones II*. St. Martin: House of Nehesi Publishers, 2000.

Rodríguez Juliá, Edgardo. "Puerto Rico y el Caribe: historia de una marginalidad." En *La Torre*. II (1989): 513-529.

Torres-Saillant, Silvio. *Caribbean Poetics. Toward an Aesthetic of West Indian Literature*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1997.

El relato de las ruinas. Enrique Bernardo Núñez y su imaginario contracolonial caribeño

Luis Duno-Gottberg
Rice University

Resumen

El presente artículo discute la imagen de las ruinas en la obra del escritor venezolano Enrique Bernardo Núñez, sugiriendo que allí se cifra un antecedente importante del pensamiento contra-colonial caribeño. Ésta trasciende la referencia a un trauma de fundación de la cultura caribeña, y se constituye en metáfora de la modernidad periférica latinoamericana, en términos afines a los que teorizarán, años más tarde, pensadores como C.L.R. James, Eric Williams, Enrique Dussel, Anibal Quijano y Walter Mignolo.

Résumé

Cet article traite de l'image des ruines dans l'œuvre de l'écrivain vénézuélien Enrique Bernardo Nuñez et suggère que dans celles-ci se trouve un antécédent important de la pensée caribéenne contre-coloniale. Celle-ci transcende la référence traumatique de la fondation de la culture caribéenne et se constitue comme une métaphore de la modernité périphérique latino-américaine dans des termes en accord avec ceux que théoriseront, quelques années plus tard, des penseurs comme C.L.R. James, Éric Williams, Enrique Dussel, Anibal Quijano et Walter Mignolo.

I

Ruinas para leer la colonialidad

“Sólo ruinas señalan el paso de todas las dominaciones”
Cubagua, Enrique Bernardo Núñez

“Stones only, the *disjecta membra* of this Great House”
“Ruins of a Great House,” Derek Walcott

“This is how one pictures the angel of history. His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole that which has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while

the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress”.

“Theses on the philosophy of history”, Walter Benjamin

*

La obra del venezolano Enrique Bernardo Núñez (1895-1964) es vasta y diversa; abarca la narrativa, el periodismo y la crónica. En el contexto de esta reflexión, sin embargo, me permito reconstruir su universo narrativo para añadir las vocaciones de arqueólogo y coleccionista, en el sentido que sugieren Michael Foucault y Walter Benjamin, respectivamente¹. Podemos imaginar, así, al escritor venezolano desenterrando viejas reliquias indígenas y colocándolas junto a espadas, escudos y, por supuesto, unos cuantos doblones españoles, todos corroídos por las aguas del Caribe. Podemos imaginarlo también añadiendo a su colección (“archivo”, diría Foucault) los restos de un barco que podría haber pertenecido indistintamente al pirata Morgan o a una empresa norteamericana que surcaba las mismas aguas que ahora corroen los vestigios del proyecto imperial español. La obra de Enrique Bernardo Núñez reúne, en efecto, fragmentos de la cultura material de conquistadores y conquistados, reordenándolos de tal modo que en su discontinuidad y ruina, encarnan la violencia misma de la historia colonial y, sobretodo, su persistencia. Visto de este modo, sorprende que el ejercicio intelectual de este escritor venezolano no haya sido leído con más frecuencia como un esfuerzo seminal en la crítica postcolonial que descubre la supervivencia de viejas prácticas de opresión bajo nuevas formas y modalidades².

En estas páginas discuto las dos últimas novelas escritas por Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua* (1931) y *La Galera de Tiberio* (1938), a partir de una imagen reiterada, la cual cifra un pensamiento contra-colonial caribeño: la de las ruinas. Esta imagen parece no sólo articular la forma misma de sus relatos sino que, más importante aún, constituye un recurso para pensar los “traumas de fundación” de la cultura venezolana y, de modo más general, caribeña. La ruina deviene así una metáfora para pensar la modernidad latinoamericana y caribeña en términos afines a

¹Cfr. Foucault, M. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1972; Benjamin, W. *Illuminations*. London, 1992. Sobre la “perspectiva arqueológica” y la figura del coleccionista en Walter Benjamin, ver Michael P. Steinberg (Ed.), *Walter Benjamin and the Demands of History*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

²La bibliografía en torno a Enrique Bernardo Núñez es relativamente extensa en el contexto venezolano, pero virtualmente inexistente fuera del país. La mayoría de los trabajos se centran en el carácter vanguardista de su narrativa y en su concepción de la historia. Una excepción importante son los trabajos Javier Lasarte, Douglas Bohórquez (ver bibliografía) y la tesis doctoral de Alejandro Bruzual, “Narrativas contaminadas. Tres novelas latinoamericanas: *El tungsteno*, *Parque industrial* y *Cubagua*,” (2006). University of Pittsburgh. Estos autores abren las puertas para una lectura poscolonial de la obra.

los que adoptarían, años después, teóricos como C.L.R. James, Eric Williams, Enrique Dussel, Anibal Quijano y Walter Mignolo³.

Por último, esta lectura invita a resaltar la vigencia de un autor que ha sido ignorado por los estudios poscoloniales, a pesar de que su obra adelanta numerosos elementos que han ocupado a otros pensadores ampliamente asimilados al canon de los estudios caribeños. El punto de confluencia podría definirse a partir de lo que Sandro Mezzadra define como objetivo de los estudios poscoloniales: “[el] describir críticamente la *continua reaparición en nuestro presente de ‘fragmentos’ de las lógicas y de los dispositivos de explotación y dominio que caracterizaron el proyecto colonial moderno* de Occidente, reconociendo al mismo tiempo que éstos se componen dentro de nuevas constelaciones políticas, profundamente inestables y en continua evolución”(Mezzadra 2008, 17)⁴.

**

La ruina es lo fragmentario, rasgo que caracteriza la estructura narrativa de *Cubagua* y *La Galera de Tiberio*, mucho antes de que se constituyera esto en un recurso difundido por la narrativa latinoamericana del *boom*⁵. La ruina es también lo discontinuo, el escombros y el resto, como lo sugieren numerosos objetos y lugares representados en estas obras; múltiples despojos que parecerían destinados al olvido, a no ser porque su presencia convoca vivamente la furia y ambición colonial. Esta doble articulación de la ruina, en tanto estructura discontinua y traza de la violencia, produce un texto dentro del texto, una *mise en abîme* que remite al problema recurrente del colonialismo en el Caribe y su supervivencia como “colonialidad” (Quijano)⁶.

³ La propuesta fundamental de estos autores gira en torno a la idea de que la modernidad occidental se sostuvo en prácticas eurocéntricas de explotación, cuyos signos más visibles fueron la esclavitud y el racismo. Asimismo, reconocen una conexión directa entre ese proyecto de una modernidad eurocéntrica y el proyecto de expansión capitalista. Algunos de estos teóricos proponen además que la descolonización parte de un proyecto epistemológico (descolonización de los saberes). Lo que resulta importante destacar aquí, para el caso de Enrique Bernardo Núñez, es que su trabajo parece anunciar la teoría postcolonial y su deseo por descubrir las luchas e intersecciones entre la cultura dominante y los saberes subalternos locales. Como veremos más adelante, su imaginario de la transculturación no parte de una celebración de la síntesis, sino de una problematización de sus contradicciones y violencia. De aquí la importancia de “las ruinas.”

⁴ Énfasis Duno Gottberg.

⁵ *Cubagua* fue publicada en 1931. Podría decirse, por ello, que constituyó el inicio (ignorado) del “realismo mágico” latinoamericano (Cfr. Bohórquez). Las obras de Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias, quienes estaban en París cuando la novela de Bernardo Núñez irrumpió en el ambiente literario, fueron posteriores y, sin embargo, alcanzaron el estatus de obras fundacionales de la nueva narrativa Latinoamericana.

⁶ Quijano explica el concepto de la siguiente manera: “Colonialidad es un concepto diferente de, aunque vinculado a Colonialismo. Este último se refiere estrictamente a una estructura de dominación/explotación donde el control de la autoridad política, de los recursos de producción y del trabajo de una población determinada lo detenta otra de diferente identidad y cuyas sedes centrales están además en otra jurisdicción territorial. Pero no siempre, ni necesariamente, implica relaciones racistas de poder. El Colonialismo es obviamente más antiguo, en tanto que la Colonialidad ha probado

En el caso de las novelas que me ocupan ahora, está, en primer lugar, la dimensión más obvia que sugiere un vínculo entre el descaecimiento del mundo material y una suerte de escritura que logra cifrar ese estado de las cosas, dando así cuenta de una experiencia del poder imperial español en el territorio americano. Tal lectura podría sustentarse en numerosos pasajes, como, por ejemplo, en la descripción del paisaje de la isla de Margarita, hacia el final de *Cubagua*:

Las costas de Margarita están llenas de cañones hundidos en la arena, de castillos y fortines desmoronados. Lo mismo las costas de Paria y de Cumaná y de Guayana y de las islas que trazan un arco gigantesco en el Caribe. De Este a Poniente. Es todo lo que resta de un gran imperio (58).

Por otra parte, existe una dimensión más compleja que remite a la *mise en abîme* proyectada por los objetos dentro de la narrativa de Bernardo Núñez. Por ejemplo, un anillo que aparece en distintos momentos en *La Galera de Tiberio* y en *Cubagua*, señala cómo el mundo material constituye una traza del pasado, conectando distintas dominaciones. Ese anillo actualiza, en este caso, las formas del poder colonial y neocolonial.

En *La Galera de Tiberio* se relata la leyenda del anillo que fue desenterrado durante las excavaciones del canal de Panamá. Es una joya antiquísima que Julio César arrebató en Egipto, que pasa por las manos de Godofredo, Rey de Jerusalén, que es posesión de los árabes en España y, más tarde, de Carlos V y Fernando II. El objeto pasa entonces a Napoleón y luego a la monarquía inglesa. En el presente de la narración, el anillo es un fragmento que de algún modo restituye estas relaciones de poder, ahora bajo el imperialismo norteamericano. Darío Alfonso, personaje que transmite la crónica del anillo, afirma: “Ahora lo lleva el almirante Willy en el buque insignia *Texas*.”(78).

En la novela *Cubagua*, el anillo está en manos de Leiziaga, un burócrata al servicio del Ministerio de Fomento. Ingeniero de minas graduado en Harvard, sueña con su versión moderna del Dorado –tema, por cierto, recurrente en la obra de Enrique Bernardo Núñez. El personaje expresa así sus fantasías: “Siempre he acariciado grandes proyectos: empresas ferroviarias, compañías navieras o vastas colonizaciones en las márgenes de nuestros ríos; pero si logro una concesión de esa naturaleza, la traspaso en seguida a una compañía extranjera y me marcho para Europa” (9).

Este personaje hereda el anillo de un antepasado que participó en la Conquista. Sin embargo, cuando el fraile Dionisio le sugiere reflexionar sobre aquella historia, a

ser, en los últimos 500 años, más profunda y duradera que el Colonialismo. Pero sin duda fue engendrada dentro de éste y, más aún, sin él no habría podido ser impuesta en la intersubjetividad del mundo de modo tan enraizado y prolongado” (381).

partir de la decadencia presente de Nueva Cádiz, Leiziaga evade la conversación y dice: “–El pasado, siempre el pasado. Pero, ¿es que no se puede huir de él? Sería mejor que hablásemos ahora del petróleo” (23). Nueva Cádiz, ciudad de la que sólo restan escombros a pesar de haber sido boyante durante el siglo XVI, es un texto que el fraile lee sin dificultad, mientras que Leiziaga le da la espalda y proyecta su mirada hacia un futuro de riquezas.

El anillo no remite necesariamente a un tiempo que no pasa; sino a un pasado que coexiste, sedimentado, con el presente. El objeto, en tanto resto inasimilable de la historia colonial, sigue funcionando trescientos años después. Si antes acompañaba la expoliación colonial, ahora acompaña el apetito neocolonial. Más allá de la ficción, el tema es abordado por Enrique Bernardo Núñez en un ensayo titulado “La batalla por el país”, publicado en *Bajo el Samán*, donde escribe:

La forma moderna de la Conquista es la de los capitales que “viene a contribuir al desarrollo económico del país”. Un país se cae a pedazos en manos del capital. Viene a ser el botín de capitalistas. Ya no se necesitan anexiones propiamente dichas. En Venezuela acaso no hay nada –minas, tierras, el comercio mismo- que no se halle en manos de capitales extranjeros, cuya estructura es más poderosa que la del Estado mismo. Pero tantos estadistas, tantos prohombres nuestros, han golpeado siempre en la necesidad de capitales, sin defensa alguna por nuestra parte, que la sola palabra ha venido a ser como el latón que los indios cambiaban por sus tesoros y consideraban materia llegada del cielo. (Bernardo Núñez 1963, 16)

Pero volvamos a *Cubagua*, para pensar en Leiziaga, en su ceguera digna de un personaje trágico, en la ofuscación de quien es incompetente para comprender la escritura de las ruinas. Este joven graduado en Harvard, cosa que en la narrativa de un liberal como Rómulo Gallegos significaría un signo de elevación, tiene una falla fundamental que lo llevará a la propia ruina⁷: es incapaz de ver que hablando de petróleo, no hace más que rearticular el mito del Dorado y seguir el mismo impulso de sus ancestros durante la Conquista.

Vale la pena recordar una última escena de *Cubagua* que evoca esta idea de la ruina en términos un tanto grotescos, cuando el doctor Almozas discute con Leiziaga sobre el futuro promisorio de América, mientras coloca en el piso un viejo forceps oxidado que acaba de usar en un parto (9). Este artefacto, que con metódica violencia contribuye a los alumbramientos, revela en su superficie el desgaste del tiempo y, sin

⁷Es interesante observar cierto distanciamiento del modelo ilustrado de Gallegos. En un texto de prensa publicado el 12 de diciembre de 1936, E. B. Núñez habla de “nuestros doctores”, letrados cómplices del neocolonialismo. Sin embargo, el autor no está exento de contradicciones: en un momento pareciera ser menos adverso al “colonialismo interno,” como cuando señala que la obra colonizadora no ha concluido su labor desarrollista. Ver sus escritos de prensa, 20 mayo 1937, tomo II, p. 12.

embargo, su uso continuado en el presente parece sugerir que el futuro encarnado en cada nacimiento es indisoluble de aquella violencia. El forceps oxidado de Almozas es ruina del pasado que dialoga con cada nuevo acontecer del presente. Poderosa alegoría ésta, en un país que se había iniciado hacía menos de una década en la explotación petrolera, bajo la figura de concesiones otorgadas a compañías transnacionales y bajo la dictadura de José Vicente Gómez. En ese momento, el país se moderniza y un nuevo imperio se apodera de sus riquezas. La sustancia de las nuevas relaciones de poder constituye entonces una rearticulación de aquellas viejas estructuras que conoció el continente doscientos años atrás.

Recordemos nuevamente los delirios de Leziaga, quien al llegar a la isla de Cubagua y sospechar la existencia de petróleo, sintió una alegría “apenas comparable al disimulo de Colón cuando vio allí mismo las indias adornadas de perlas”. El personaje piensa entonces “qué puede dar él tan insignificante [...] para obtener aquello”. El pescador que lo ha llevado hasta allí le recuerda la grandeza pasada de Nueva Cádiz, le señala los escombros sumergidos; sin embargo, Leziaga está embarcado en sus fantasías⁸:

De una vez podría realizar su gran sueño. En breve la isleta estaría llena de gente arrastrada por la magia del aceite. Factorías, torres, grúas enormes, taladros y depósitos grises: ‘Standard Oil Co. 503’. Las mismas estrellas se le antojan monedas de oro, monedas que fueron de algún pirata ahorcado. (20)

Las ruinas de Nueva Cádiz, sin embargo, comunican vivamente tanto la historia pasada como la que construye el propio Leziaga con su arribo. Por su parte, Enrique Bernardo Núñez invita a leer los fragmentos que se sobreponen frente a nosotros como actualizaciones de la violencia colonial. Con esa mirada que Benjamin atribuye al ángel de la historia, caminando de espaldas hacia el futuro, mientras contempla la destrucción que se acumula ante sus ojos, Enrique Bernardo Núñez lee las ruinas como traza de pasado colonial y *como presente*: “Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet”, dice Benjamin.

II

La ruina y el arqueólogo

Michael Foucault se ha referido a un cambio epistemológico que desplaza la concepción tradicional de la historia, acercándola a la arqueología. Anteriormente, aquella disciplina apuntaba a la restitución de un pasado extinto, a partir de lo que

⁸ Fantasías que combinan modernización (las máquinas) y capitales extranjeros (corporaciones norteamericanas que administrarán la riqueza petrolera). Curiosamente, otra señal de la ruina se desliza en sus sueños, con la imagen de un pirata ahorcado.

decían los documentos; éstos eran el lenguaje de una voz silenciada. Sin embargo, dice el autor, una mutación ha alterado nuestra postura frente al documento, invitándonos a trabajarlo, a desarrollarlo desde adentro. Éste ya no es un material inerte a través del cual reconstruimos lo que fue, sino una presencia dinámica que comunica en sí misma, desde su naturaleza tangible, una historia no necesariamente cancelada⁹. Podríamos decir que la historia trabaja ahora con lo que existe más que con lo que fue; el documento deviene, dice Foucault, *monumento*. La historia aspira así a la condición de arqueología, a la descripción intrínseca de monumentos que existen *hoy*, que hablan en el presente desde su materialidad (Foucault, 6-7). Más allá de las distancias que cabe reconocer en cada caso, estas nociones resultan sugerentes para pensar en el tema de la ruina en la obra de Enrique Bernardo Núñez.

Si como afirma Michael Foucault, el arqueólogo trabaja con series discontinuas, arrojando luz sobre una masa de elementos que deben ser reagrupados y relacionados entre sí, a fin de conformar cierta totalidad que se distingue de los ordenamientos homogeneizantes de la historiografía (Foucault, 7), entonces Enrique Bernardo Núñez tienen mucho de la mirada del arqueólogo en las dos novelas que nos ocupan.

Desde el punto de vista formal, *Cubagua* y *La Galera de Tiberio* se articulan en series relativamente autónomas que operan por sedimentación, una historia sobre la otra, desplazando la estructura del relato lineal constituido por etapas sucesivas. Aún más, este desplazamiento de lo teleológico opera no sólo en la estructura del relato, sino también en la concepción de la historia que lleva implícita. Como consecuencia de este ordenamiento (desorden, pensaba cierta crítica) se produce una proliferación de discontinuidades (en este caso, rupturas temporales y espaciales) y el surgimiento de largos períodos que conectan el proyecto de la Conquista con el proyecto neocolonial norteamericano en el Caribe.

La conexión con Foucault se hace más clara cuando recordamos que en su reflexión sobre el método arqueológico, el autor destaca precisamente que su proyecto de lectura transversal intenta establecer *series discontinuas* y *relaciones* entre éstas, lo que produce súbitas afinidades a través del tiempo (o de las series): “hence the possibility of revealing series with widely spaced intervals formed by rare or repetitive events” (Foucault, 8), escribe en *La arqueología del saber*. Algo similar ocurre en las novelas que venimos comentando. En *Cubagua*, por ejemplo, vemos la superposición de dos series autónomas cuando el narrador pasa, sin mediación

⁹ “[...] the reconstitution, on the basis of what the documents say, and sometimes merely hint at, of the past from which they emanate and which has now disappeared far behind them; the document was always treated as the language of a voice since reduced to silence, its fragile, but possibly decipherable trace. Now, through a mutation [...] history has altered its position in relation to the document: it has taken as its primary task, not the interpretation of the document, nor the attempt to decide whether it is telling the truth or what is its expressive value, but to work on it from within and to develop it [...] The document, then, is no longer for history an inert material through which it tries to reconstitute what men have done or said, the events of which only trace remains” (6).

alguna, de una disputa entre el Juez Leónidas Figueiras y su cocinera, una mulata que sospechamos su amante, al relato de los desmanes del tirano Lope de Aguirre en la isla de Margarita. Por otro lado, las apariciones de Fray Dionisio a lo largo de la novela conectan a un religioso que se integró al mundo amerindio durante la Conquista, con un religioso que vive en la provincia venezolana en pleno siglo XX. Digamos, en términos de Foucault, que dos series se entrecruzan cuando el segundo Fray Dionisio guarda la cabeza del primero, momificada, en su habitación: “Un indio a quien llamaban Orteguilla dio muerte a fray Dionisio [...]”, dice el fraile. E inmediatamente el narrador apunta: “Y por primera vez Leiziaga advirtió en una silla, en uno de los ángulos del aposento, una cabeza momificada. Eran los mismos rasgos de fray Dionisio. Los cabellos de la momia, se quedaron en sus manos al levantarla” (44).

Esta intersección de temporalidades y experiencias históricas suscitada por la imagen del fraile podría leerse en términos de reflexión contra-colonial cuando recordamos una de las conversaciones de Leiziaga y Fray Dionisio:

-¿Qué tal Cubagua, eh?

Volviese y se halló frente a Fray Dionisio. Parecía más alto, más flaco, próximo a convertirse en montón de ceniza. Sus dedos resbalaban sobre su barba, una barba que casi ocultaba la boca hundida.

-Estoy pensado en levantar un plano. La situación es excelente. Fácil comunicación por todos lados. El agua puede traerse en pipas, de Cumaná.

-Exactamente. Hace cuatrocientos años la traían también en pipas. Exactamente. Y añadió: -Verdad que es poco tiempo. (20)

De nuevo el resto, la ruina inasimilable que permanece y conecta temporalidades distintas y, a un tiempo, afines. Asimismo, encontramos a Leiziaga, incapaz de leer el trazo de los objetos, y de quien nos dice el narrador más adelante: “no ve nada” y “se encoge de hombros” (44).

Digamos que la mirada Enrique Bernardo Núñez coincide con la del arqueólogo, al no detenerse en la superficie, al indagar a través de diversos estratos superpuestos, haciendo que una serie de fragmentos expliquen tanto la condición de su existencia pasada, como su estado presente. Esa indagación vertical conecta temporalidades y hace posible la reconstrucción de cierta relación de poder –episteme, en el caso de Foucault- que articuló la existencia del objeto, pero también alcanza a revelar la persistencia del mismo. En fin, es esta noción de arqueología como análisis sincrónico de restos discontinuos, de estratos formados por residuos, lo que me parece que valdría la pena estudiar en estas novelas.

III

La ruina y el coleccionista

Los coleccionistas parecen coincidir en cuanto a la capacidad de los objetos para interpelarnos. Sin embargo, este punto común es también el lugar de una divergencia importante, donde se manifiestan por lo menos, dos variantes. Mientras unos acumulan mercancías con afán fetichista, borrando la circunstancia que generó el objeto, otros lo preservan como trazo de la historia. En el primer caso, la interpelación del fetiche no trasciende el objeto en sí mismo; en el segundo, sugiere una relación metonímica con el proceso-contexto que le dio existencia. Creo que la obra de Enrique Bernardo Núñez nos confronta con ambas posibilidades del coleccionista.

La Galera de Tiberio revela la primera posibilidad que menciono, a través del personaje Miss Ayres, una profesora de idiomas que se dedica a la venta de antigüedades en Panamá. Su tienda, también llamada “La Galera de Tiberio”, reúne los fragmentos más disímiles para el consumo de quienes llegan de lejos buscando aventuras o sirviendo al proyecto neocolonial norteamericano. Miss Ayres podría leerse como extensión del poder colonial que administra la memoria encarnada en la ruina; ella colecciona el mundo material de aquellos que me permitiré describir en inglés, claro, como ‘those who didn’t make it in history’:

La Galera de Tiberio ostentó sus magníficas muestras luminosas en la Avenida Central. Ídolos, huacas, collares de amuletos, pieles de caimán. Decoraba las vidrieras una pequeña galera trabajada en nácar y plata. Pájaros embalsamados de plumajes maravillosos, aros de cristal. Símbolos para historiar letras en la obra Camphausen. Artículos para turistas y marineros. (97-98)

Miss Ayres es así el coleccionista que se aproxima al objeto fetichizándolo, convirtiéndolo en una mercancía que borra las relaciones de producción (destrucción, debiéramos decir en el caso de las reliquias amerindias) que le dieron origen. Hay en ella algo similar a la ceguera de Leiziaga, en *Cubagua*: cada cual a su manera, deja de interpretar con propiedad la escritura de trazada por los despojos del pasado. Sin embargo, este intento vano por borrar la violencia histórica choca con las evidencias que el relato mismo provee, mostrándonos la coexistencia de la serie colonial y neocolonial a través de las ruinas reunidas por el narrador, ese otro coleccionista que habita el relato.

Es claro entonces que no es la mirada del turista la que acompaña a Enrique Bernardo Núñez. Su proyecto arroja luz sobre la devastación del pasado en el presente, e invita a pensar en paralelismos trans-históricos. Como el coleccionista de Benajamin, los fragmentos recogidos en la obra de Bernardo Núñez resisten la fetichización, apuntando siempre a las condiciones concretas que generan las ruinas.

IV

Conclusión

Walter Benjamin, coetáneo de Núñez y también pensador de la vanguardia, manifestó su fascinación por el tema de las ruinas. Desde su óptica, concentrarse en los fragmentos, en los despojos del tiempo, “blast open the continuum of history” (Benjamin 1992, 254), produciendo “a past charged with the time of the now” (Benjamin 1992, 254). Su insistencia en alejarse del causalismo, a fin de exponer la materialidad de los objetos, se basa en la idea de que el pasado se revela en esas cosas que han sido olvidadas y que eluden su inclusión en grandes narrativas. Hanna Arendt lo explicó extraordinariamente cuando afirmó que para Benjamín: “the past spoke only through things that had not been handed down” (Benjamin 1992, 45)¹⁰. Es precisamente esto lo que parece decirnos el relato de las ruinas en la obra de Enrique Bernardo Núñez: la historia llega a nosotros a través de fragmentos, residuos ignorados por el discurso triunfalista del progreso.

El relato de las ruinas se articula desde la mirada del arqueólogo y a partir de la pasión del coleccionista benjaminiano. La escritura confronta aquí el tiempo histórico con un trazo vertical, indagando en estratos superpuestos y construyendo una trama fracturada o discontinua que, a su vez, revela conexiones fundamentales. Este gesto que descubre la sedimentación y coexistencia sincrónica del colonialismo y el neocolonialismo, se conecta a su vez con el del coleccionista que reúne fragmentos que la modernidad va aislando. El coleccionista-narrador los hilvana en su trama, haciéndoles preservar su carácter aurático y con ello, permitiéndoles emanar sentidos. El relato de las ruinas es así un relato de la colonialidad.

Hacia el final de *Cubagua*, el Dr. Tiberio Mendoza visita el cuarto de Leiziaga, quien se encuentra ahora detenido por la policía. El doctor se ha acercado con ánimo de conversar, pero encuentra la habitación abandonada. Sólo quedan algunas notas revueltas sobre la cama y unas perlas. Mendoza afirma: “-¡Qué imbécil! Carece del sentido de la historia” y se marcha riendo con su pequeño botín. “Todo estaba como hace cuatrocientos años”, termina la novela (66).

Bibliografía

Araujo, Orlando. “Ensayo sobre la obra literaria de Enrique Bernardo Núñez”. En E. B. Núñez. *Cacao*. Caracas: Banco Central de Venezuela, 1972. 21-103.

¹⁰Hannah Arendt señala en su prefacio a las *Illuminations* de Walter Benjamín que éste quería escribir un libro a partir de citas. Fiel a su heterodoxa noción del materialismo histórico, el filósofo quería unir fragmentos del pasado, desprendiéndolos de su contexto y liberándolos del yugo de la tradición. Con ello crearía una nueva constelación de sentidos que definía como “transfiguration of objects” (Benjamin 1992, 46).

_____ *La obra literaria de Enrique Bernardo Núñez*. Caracas: Monte-Ávila, 1980.

_____ *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

Bernardo Núñez, Enrique. *Bajo el Samán*. Caracas: Tip. Vargas, 1963.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Introd. H. Arendt. London: Fontana, 1992.

Beroes, Pedro. "Prólogo". En N. Tablante y Garrido (Recop.) *Enrique Bernardo Núñez. La insurgente y otros relatos*. Caracas: Monte-Ávila, 1997. 7-19.

Bohórquez, Douglas. "Doña Bárbara y Cubagua: dos novelas en la tradición". *Folios* 35-6 (Octubre 1999): 37-40.

_____ *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez*. Caracas: Casa de Bello, 1990.

_____ "La escritura del ensayo en Enrique Bernardo Núñez y Mario Briceño Iragorri". En *Escritura XIX*: 37-38. Caracas (enero-diciembre 1994): 87-102.

Bruzual, Alejandro. "Narrativas contaminadas. Tres novelas latinoamericanas: *El tungsteno*, *Parque industrial* y *Cubagua*." Tesis Doctoral. University of Pittsburgh, 2006.

Dussel, Enrique. *Método para una filosofía de la liberación*. Salamanca: Sígueme, 1974.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1972.

Fauque Bescos, Rafael. "La vanguardia, la historia y *Cubagua*". En *Espacio disperso*. Caracas: Academia de la historia, 1983.

Lasarte, Javier. *Juego y nación*. Caracas: Fundarte, 1995.

_____ "La brigada de la pureza: proyectos de modernidad en las revistas de la vanguardia". En *Memorias del XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana*: Trujillo, del 19 al 22 de noviembre de 1997. Trujillo: Universidad de los Andes, 1998. 367-78.

_____ *Sobre literatura venezolana*. Caracas: La casa de Bello, 1992.

Mezzadra, Sergio. "Introducción". En *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008. 15-31.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina". En Edgardo Lander, (comp.). *Colonialidad del Saber, Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. CLACSO-UNESCO 2000.

_____ "Colonialidad del Poder y Clasificación Social." En *Journal of World-Systems Research*, Special Issue: Festschrift for Immanuel Wallerstein – Part I. VI/2, (Summer/Fall 2000): 342-386.

Tinkuy n° 13
Junio 2010

Section d'Études hispaniques
Université de Montréal

Steinberg, Michael P. (ed.). *Walter Benjamin and the demands of history*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

**La evolución del esplendor: violencia y construcción de identidades en
Salve la Reina de Teresa Hernández (comentarios desde el palco)**

Lola Aponte
Universidad de Puerto Rico

Resumen

A partir de la pieza teatral de Teresa Hernández “Salve a la reina” se cuestiona la idea de pertenencia regional a partir de un sentido de fuerte relación con potencias centrales como productoras de modelos, esquemas y formatos vigentes en el Caribe. La autora toma la perspectiva desde el público de la obra y deconstruye la función de ese tipo de trabajo como respuesta a producciones políticas de su inmediato.

Résumé

À partir de l’analyse de la pièce de théâtre de Teresa Hernández “Salve a la reina” sera questionnée l’idée de l’appartenance régionale en faveur d’un sens en forte relation avec des puissances centrales comme productrice de modèles, schémas et formats en vigueur dans les Caraïbes. L’auteure adopte la perspective du public de l’œuvre et déconstruit la fonction de ce type de travail comme réponse à des productions politiques de son présent.

A Eugenio Ballou, desde las querencias compartidas

“Dondequiera que encuentre una criatura viviente, hallo
ansia de poder”.

F. Nietzsche

Me acomodo en una silla plegadiza, en el Arsenal de la Puntilla. Ser público de teatro experimental equivale la más de las veces a estar incómodo, reflexiono. Esta vez esa incomodidad es provocada desde la obra: antes había sido guiada bruscamente hacia unas estradas en el Teatro Experimental Carlos Marichal. Ahora somos vigilados. Saludo a los usuales. Como siempre cuando asisto a los performances tengo una buena dosis de escrúpulo. Como siempre reconcomio la posibilidad de la catarsis, la invocación de una obstinación que no me es propia.

Esta vez, fundamentalmente, me cohíbe la figura arrasadora de Teresa Hernández, actriz proba y performer desacralizadora. Vestida inagotablemente de reina emperatriz. Asistida por colaboradores (actriz Puchi Platón, bailarín Javier Cardona) que nos irán develando las fracturas y desmembramientos de la metrópolis imperial, y de su inconsecuente prole, los estados/naciones/colonias/territorios caribeños. La función comienza. Monologa, la oigo gritar, murmurar para sí, hacer diatribas, casi

suplicar y lloriquear todo tiranizadamente. Déspota, diatriba en una lengua inventada y ajena que no descifro totalmente pero a la que accedo en retazos, como si compartiéramos un sustrato innombrable. Desde esa habla nos increpa mientras rechaza súbditos por color, apariencia o procedencia. Es el estado, gendarme y reina, podrida y vigente.



(Foto: Ricardo Alcaraz)

La Reina de Teresa Hernández, performer puertorriqueña, está en escena. Es el año 2005. La nación empolvada y vestida desde la gala que oculta su consunción insolente, hablando un lenguaje imperial inescrutable, estableciendo contraseñas herméticas que se transforman en el espacio y que nos permite a todos reconocernos como conspiradores Queremos que se calle. Queremos que se caiga de su torre. Queremos contestarle. Queremos matarla, o levantarnos e irnos. Recuperarnos. Nuestra tacha es que lo espectacular nos fija en la posicionalidad de espectadores, como público somos cómplices, como su muchedumbre esperamos y nos lanzamos a la risa. Guy deBord nos mira asqueado desde el temblor de su mano suicida.

Entonces, mientras ella grita, impone y nos incomoda, pienso inamovible que si la formación de estados nación es definida por la creación de una infraestructura basada en la ley y el orden, en el Caribe hemos creado tenazmente atajos, callejones y

veredas tan variopintos, que de más de una manera harían repensar este concepto aun a los más empecinados. Quizás la mejor manera de acercarnos al Caribe como algún tipo de unidad es reclamar la formación y desarrollo de una región cognitiva, de un espacio en que el Alláfuera¹ exílico sea tan válido como el Acádentro del incilio. Pero esta proposición fértil se estrella contra las proposiciones de la soberana, situada en una altísima torre, inmóvil por esa altura que la hace poderosa, atemporal y ageográfica.



(Foto: Ricardo Alcaraz)

La reina es una posibilidad de gobierno centrada en la mirada despiadada y asqueada del Alláfuera. A partir de la pluralidad de formatos de gobiernos que existen en la región del Caribe (van desde colonias tradicionales, territorios de ultramar, reductos de faz comunista, repúblicas, dictaduras y otras) la fragmentación y el bucanerismo se sostienen como manifestaciones primarias del incilio. La reina se relame tierna sobre ello, dice lindezas como si hablara a un bebé, solo el tono nos es accesible. La reina no nos habla en español. Rectoran sus formatos gubernamentales sobre migrantes

¹ En Puerto Rico se refieren a Estados Unidos como Alláfuera. En contraposición propongo en Acádentro, para nominar el espacio incílico del Caribe

Europeos, judíos, indios, indígenas, afro-descendientes, "turcos," chinos, japoneses y de varias regiones de Las Américas. El Caribe, en cuanto nación posible, participaría de la intentona de crear un cuerpo coherente a partir de amputaciones, fluidos, excesos y excedentes. Un Acádentro saturado por el Alláfuera.

Ante esa posible diversidad la Reina propulsa nuestro occidentalismo, la blancura de piel, una voz única e incontestable. Apoltronada en una torre alta, si bien endeble y precaria, la reina desde nuestros asientos se ve incoherente: mientras reclama poderío mueve sus bracitos frágiles, la cabeza se disminuye por lo alto de su tocado, la voz feroz que intenta la ternura, la seducción y la vigilia. Un sirviente negro recibe sus hostilidades. Una mujer oficiosa le huele a traición. Fija en una geografía del poder niega las geografías que le circundan. La Reina es Caribe en que cada isla mira hacia el centro de poder y no se mira una a la otra. Cada isla atañida a su Alláfuera.

Conjuntamente con esa convocatoria humana tan diversa y que la Reina niega, el Caribe se inscribe en una geografía fragmentada que incluiría según los más optimistas, el norte de Sudamérica, el Sur del continente norteamericano, la Costa del Golfo en Centroamérica, y cientos de cayos, islotes reclamados por otras islas u países. Allí se articulan distintos centros de periferia según los sustratos coloniales, ideológicos, poscoloniales y se establecen distintas jerarquías definidas desde el Alláfuera o, dicho de mejor manera, del mercado turístico, petrolero o farmacéutico al que se responda.

Por ello, y por la pluralidad de credos, imaginarios, movimientos migrantes, varias preguntas se vuelven ineludibles cuando intentamos repensar qué es eso llamado el Caribe. El personaje de la Reina, intentando la desconexión incilica de su entorno a favor del vínculo estrecho con los poderes de centro a los que responde, nos obliga a preguntarnos: ¿cómo reclamar una identidad como individuo en una colectividad, si se está transitando por una región cuya gente se desconoce entre sí, que apenas se visita y cuyo esfuerzo unitario es más bien propulsado por intelectuales y guías turísticos, y negado por cada gobierno? ¿Es la unidad caribeña, ultimadamente, como decían los cómicos del cine de oro mexicano, una propuesta de Afuera desde los mercados de centro útil para aquellos meses de crudo invierno del norte? En fin, ¿es el desmembramiento de ese cuerpo evocado por la Reina lo que nos define?

Ahora que todo cuerpo, incluyendo el nacional, es optativo, la reina y sus gritos parecen obsoletos, pero perviven desde el recelo y la desmemoria. Nos acercamos a la propuesta de Hernández para elucidar las posibles definiciones de estado que nos permite barajar su personaje y examinar desde su batahola incomprensible, la función de la lengua en este conglomerado de ideas.

Para dilucidar la propuesta nacional del personaje de Hernández, traigamos al ruedo a Ferdinand Toenies (1974) quien ante otras encrucijadas similares (al enfrentar el asunto de nación tan disímil como plural, si bien de reciente fabricación llamada comunidad europea) distingue entre dos conceptos: Gemeinschaft vs. Gesellschaft. La distinción crucial entre ellos es que Gemeinschaft se relaciona con un cierto

sentido de pertenencia basado en fidelidades, normas o valores compartidos, lazos lingüísticos, étnicos que se invocan para la formulación de la comunidad. Están estos elementos tan embebidos en quienes hacen el reclamo, que la nación los asume como naturales. Es este discurso sobre el que se apoyaría el soflama del personaje de Hernández en su intentona unificadora. Le parece esta organización geopolítica tan orgánica que le permite hablar de un *nosotros* que es equivalente de ella misma. Ella, la reina, es el Acádentro, si bien corporalizada como el Alláfuera.

Gesellschaft, por otro lado, se relaciona con el concepto de aquellos quienes permanecen en sus individualidades irrevocables, pero que deciden -ya por convención, apreciación o conveniencia- unirse al orden de crear aquellas transacciones que suponemos como sociedad. Es un constructo que exhibe su artificialidad, y curiosamente, ello no lo invalida antes bien, permite el continuum en el apego a la misma, mientras haga sentido al proveerles algún beneficio a los participantes. Este concepto no es invocado por la reina, sin embargo es el que explica su presencia ante súbditos que no logran todavía descifrar su presencia, su poder o su propia fidelidad. Sobre todo, es ejemplar el *Gesellschaft* en su servidora/gobernanta/institutriz -Puchi Platón- quien está siempre en espera de sustituirla, probarse sus atuendos, posesionarse del poder, pero quien mantiene un pacto de sustancia básica e identidad con la reina.

La reina impone una forma de unidad bajo su figura rectora. El Caribe contemporáneo, por el contrario, muestra un grupo diverso de gente y comunidades con puntos de referencia que se traslapan o excluyen en lo concerniente a valores, significación e identidad. La topografía política caribeña, de por sí fragmentada carece de principios unificadores, si bien los más tozudos pueden invocar algunas características o experiencias sobre las cuales construir la anhelada común/unidad. Ojo: lo multiforme caracteriza al mundo en general, la imposición de naciones y bordes sobre las mismas complica las nociones de democracia y solidaridad y pone a prueba los sustratos ideológicos en los que se levantan. La idea del Caribe es una de las muchas imágenes que desde diversas latitudes se proyectan y compiten en el mercado de las ideas, al igual que unidades nacionales y atómicas que intentan organizarse a partir de los sustratos lingüísticos o históricos. Todas estas posibilidades son ignoradas por el personaje de Hernández. Ella es poder, en su atavío, con la misma teatralidad significativa y mítica de una madre coraje de Brecht, quien es la resistencia cotidiana vestida con la ropa de una vendedora de salchichas.

Para explicar nuestra sumisión a esta antojadiza reina, conviene entonces saltarnos el contenido exacto de la idea uniformadora del Caribe, que es en sí mismo entrapamiento posicional, propuesta de un locus sin localización, para que entonces podamos concebir un cierto grado de cohesión social que nos permita optimistamente aquello que Timothy Garton Ash llamó: "minimal trust and solidarity between citizens that is the fragile treasure of the democratic nation-state does not, alas, yet exist between the citizens"(62) La nación de la reina de Hernández, se trata entonces no de un *demos* compartido sino de un *telos*. Es el *telos* el sustrato que explica el poder.

Las paradojas de la identidad que rescata el personaje de Hernández muestra lo problemáticas que son. En las mismas se corporeiza lo que tenemos en común y lo que nos separa, nuestro sentido íntimo del yo, al igual que nuestras reconocidas y enconadas negociaciones con el otro. Se trata, en fin, de nuestra pertenencia conflictiva a una historia fluida y cambiante, en un mundo complejo. Coinciden con nuestra posibilidad de acción social y política. No podemos olvidar que cada estado propulsa definiciones del ser racial y sexual. Conceptos de nación están imbricados en la definición de normalidad, y el establecimiento de nuestro yo en desarrollo. Todo ese poder tiene en sus manos la añosa reina.

Esto es así pues, si bien para unos la nación caribeña es una propuesta lógica y natural, para la discursividad política propuesta por la Reina se trataría de una redundancia efímera. Esto es, una de las muchas manifestaciones en revisión producidas por el estado moderno, un remanente trasnochado de la era estado centrista, que está llamado a concluir prontamente, y que Su Eminencia, con un gesto acalla y apropia.

La reina tantea la posmodernidad y sus procesos de impacto nacional, en agrio debate para ese mismo tiempo del performance. Para ilustrar este gesto resulta provechoso recordar la disputa finisecular entre Juan Duchesne-Winter et al y su propuesta de estadidad radical y Rafael Acevedo, et al y sus propuestas de una redefinición del estado nación en los noventa en Puerto Rico, publicadas principalmente en Claridad, semanario de izquierda. El primero, Duchesne Winter, proponía para aquel entonces, la forma de integración política de los puertorriqueños a Estados Unidos, como Estado 51, para desde el centro subvertir las relaciones de poder y las definiciones en boga. Mientras el segundo, Acevedo, formulaba un estado caribeño en que la nación puertorriqueña se ubicara en le macrocontexto caribeño y latinoamericano enmarcado en un desarrollo de justicia social y ambiental. Ambos discursos van encaminados hacia la justicia ecológica y económica, pero Hernández nos choca con la vigencia de formas anteriores que quedan insufladas de poder, perviviendo cuando ya se las cree olvidadas.

El personaje de la reina de Teresa Hernández se coloca justo en esa coyuntura ideológica, y comienza a reclamar preguntas sobre el estado omnipresente como única fórmula de existencia humana. El texto de Hernández desde el escenario es mucho más subvertidor en su potencialidad de acceder a nuevas definiciones, que aquellas de Acevedo y Duchesne. Esto es así porque ambas propuestas ensayísticas seguían constituidas por un concepto mítico de la nación, un vínculo entre el pueblo a través de cultura, destino o memoria que naturalizaban. Conceptos que podemos trazar hasta los románticos alemanes, y los positivistas latinoamericanos, mientras la Reina muestra el poder desvencijado e incapaz de producir verdades nuevas al igual que nuestra adopción a tales poderes.

Para Hernández desde el performance no hay respuesta única ni total. Quizás el país y las propuestas regionales son el pasado. Ese pasado que se aferra a su propia caricatura.



La traductora/institutriz en las galas de la reina (Actriz: Puchi Platon. Foto: Ricardo Alcaraz).

Para los estadistas radicales el optimismo era una clara reflexión de su preocupación por el futuro unido a la concepción de que las culturas –aun las de desventajas minoritarias-- pueden estimularse unas a otras y contribuir a crear la armonía que le es propia al estado-nación. Su centro no es el Caribe, sino el centro estadounidense del cual somos periferia. Es una nación del Alláfuera. Con las certezas históricas de que es en Estados Unidos donde se diseña la bandera de Puerto Rico, desde donde salen Lolita Lebrón, Andrés Figueroa Cordero, Irving Flores a atacar el congreso. Donde muere Julia de Burgos y donde Segundo Ruiz Belvis escribe. Se aduce lo desmembrado, lo exílico, el afuera, la otredad creada desde la mismidad como el cuerpo nacional dentro de este discurso en que la nación naturalmente busca la justicia para sus miembros.

Por supuesto, esta es una propuesta alejada del nacionalismo agresivo y en total quiebra con aquellas ostentadas por muchos de los proponentes de la idea de Puerto Rico como estado caribeño. Todavía en aquellas propuestas laten formulaciones acogidas por la Revolución francesa y el período jacobino en que la lucha se refería a una nación encarnada en el mandato del pueblo -como un todo- en que la vida de la nación siempre está en juego. La reina de Hernández, en efecto parece un reducto fosilizado en que se suman estos conceptos junto a los despotismos sobre nuestras normatividades. Poder reírnos de ese personaje y crear distancia supone revisar

nuestras propias concepciones, una catarsis ajena a las lágrimas y al estupor, y cercana a la carcajada. Más cerca de Aristófanes que de Sófocles.

La versión más agresiva del personaje de Hernández de las propuestas de definición y poder vigentes en nuestra zona, antes que un nacionalismo regional, con la capacidad de allanar diferencias a favor de una propuesta englobante, apunta a un nacionalismo imperialista que abole la posibilidad de un Caribe como macronación. Apunta Hernández a una versión provocadora del nacionalismo que asume en su credo como un sustrato fundamentado en la naturaleza, único marco posible para entender el orden de estos tiempos. La reina se opone -en sus pendencieras onomatopeyas y gruñidos que fungen como lenguaje- a la posibilidad de otras órdenes percibidas como más instrumentales a la hora de trabajar con el concepto de nación. Coincide de cierta manera con Smith quien defiende los nacionalismos tradicionales al proponer que "we can discern no global identity-in-the-making, nor aspirations for one, nor any collective amnesia to replace existing 'deep' cultures with a cosmopolitan 'flat' culture. The latter remains a dream confined to some intellectuals" (Smith, 21).

La reina (desde su cara enmascarada por el maquillaje excesivo, su vestido que ocupa metros de altura) se asume como un ser de influencia cuasi extática, cuya mera presencia da dignidad a aquellos que le sirven. La nación le es inherente por lo que sus desmanes y excesos son considerados como una parte clave del uso magistral del concepto de estado moderno. Para los ciudadanos/público identificarse con ese poder decadente y excluyente es la única oportunidad de establecer un sentido de pertenencia. Ser desde la perspectiva de esa reina inmóvil que agita sus brazos pequeñísimos con fiereza. O eres súbdito o eres otredad, o perteneces o eres excluido. Dentro de ese totalitarismo binarista es difícil o imposible imaginar un yo ciudadano fuera del nacionalismo pequeño. Imposible casi un caribeñismo, cuando la fórmula gobernante de la reina es europeizante y trasnochada.

Desde el monólogo de la Reina es imposible imaginar una translación caribeña en que se reúnan las diferencias de las identidades históricas de los grupos concernidos. Hernández propone la racialización de un ciudadano facializado por un rostro blanco, europeizado, de conducta sumisa, en concordancia con los reclamos étnicos de su reina. Como contraparte histórica baste recordar las intentonas de Trujillo de traer europeos blancos a su país, para entender las conexiones que Hernández nos permite establecer.

La reina se presenta como nación, como memoria histórica y como futuro ineludible. Es su propia putrefacción, el depurado odio de sus servidores inmediatos el que puede vencerla. El arte coloca al personaje de Hernández como reina de una comunidad de quienes no tienen nada en común excepto la respuesta a ese poder. Las memorias compartidas, las significaciones, los símbolos y los mitos son producidos desde la reina. Les toca a sus servidores usurpar esos signos. Usarlos con desparpajo y a destiempo para conformar su propia gestualidad, o crearse como otredad de ese poder son respuestas que se examinan -en el intervalo en que la reina se duerme- pero que son tronchados por la continuidad del poder.

Toda vez que esa reina suma ceremonias, ritos, capillas y monumentos, toda la memoria histórica se centra en ella; ese poder europeizado que impide a viva voz que nuevas concepciones se formen. Desde la perspectiva de la reina de Hernández un proyecto caribeñista de identidad no constituye un nexo real, ni una amenaza que considerar. Su identidad y la de sus opositores siguen dependiendo de los centros de poder vigentes. Ninguna reorganización ocurre sin que se haga referencia al norte, al AlláFuera.

En efecto la presencia del la reina nos hace repensar el sentido de nación caribeña. ¿Quién moriría por el Caribe? En aquella circunstancia de ejemplificada impotencia, es en la ineptitud frente a la impericia de la gobernante cuando el Caribe se torna una idea abstracta. Incapaz de producir respuestas para los malestares de los grupos, esa supernación caribeña que consistentemente parece elusiva. Sin un *Gemeinschaft*-la idea sigue siendo una propuesta sin verdad factual.

El Caribe es, pues, un constructo. La gobernante impone su imperio no como un territorio primario, antes bien como una idea o un principio que asume en su carnalidad. La reina presenta, orgullosa, tendencias oscurantistas (xenofobias, homofobia, racismo y otros fundamentalismos) como la plataforma inquebrantable en que su poder se sostiene.

Mientras la posmodernidad en Puerto Rico atrajo la duda sobre los discursos nacionalistas cuyo producto principal fue la Estadidad radical, se mantuvo intacto el discurso sobre la nación ahora vista con un recetario diferente. Las respuestas de los sectores involucrados fueron propuestas globalizadoras. Se intentó crear un fermento en que parecía haber una capacidad para formaciones de nuevo carácter político pero sumido en la misma pregunta de identidad, siempre desde el estado colonial. Versiones de la modernidad, quizás. Vestigios del debate que se pretendía superar. El nacionalismo otra vez visitado.

Como sabemos, ese otro nacionalismo, aquel representado por la Reina, alcanzó su punto vértice en la era industrial, cuando literalidad y movilidad eran requisitos para un performance industrial efectivo. Ahora que los modos de producción se han transformado -por focalización, manejo de materias primas y estados de producción- los estados nacionales y las pertenencias geopolíticas han perdido su sentido inicial. Sin embargo, es obligado precisar que su persistencia (encarnada en la Reina de Teresa Hernández) supone que ha adquirido otros valores, que ha transformado su razón "d'être".

Ante el mundo globalizado, es decir, el mundo manejado por firmas económicas desde portales cibernéticos, un novísimo Alláfuera, se requiere una ideología totalizante englobadora y unificadora, ideología que proporciona probablemente el consumismo de unos valores de cambio. La Reina se sostiene por el gesto de portar unas insignias que significan poder, junto a la posibilidad comunicativa de las mismas: una tradición y nostalgias que desde el mundo posmoderno asignamos a la modernidad. Las ideas del posindustrialismo están cimentadas en asumir nuevos

sistemas de comunicación masiva y el uso de nuevas tecnologías. Curiosamente, el reclamo nacional y excluyente que la Reina grita, pervive. La subversión posible es cuando la reina duerme. Sin embargo lo que sucede, es que su sirviente se coloca en su espacio, se apropia de sus vestiduras. No hay transformación.

La reina en la era de la globalización acepta su postura de pastiche de culturas. Su naturaleza ecléctica se desinteresa de su tiempo y espacio, con poco o ningún interés por exponer sus orígenes étnicos, lingüísticos, así propone ignorancia de la historia mientras ella misma se asume histórica. Existe “ella:” un presente indeterminado. Su presencia sigue la lógica del hegemón, aunque no esté localizada en el centro. Es ella quien representa los intereses nacionales, e internacionales, recordemos que en su tocado -peluca rubia, rizos apelmazados- en conjunción con el azul de su vestido mantiene claras referencias a la presencia de Estados Unidos en Puerto Rico y el resto del Caribe. En cierta manera, es una existencia silenciada, pues se asume como un poder solitario e independiente, cuya lengua muestra lejanía. El gesto y la traducción de sus sirvientes es lo que hace posible algún amago de comunicación.

La subyugación que impone y exige la Reina se sirve del apoderamiento del paradigma de nación como familia, concepción que no necesita de otra fuente que no sea la percepción colectiva. En el monólogo de la reina, siempre en una lengua indescifrable, garantiza su posicionalidad patriarcal -y estamos conscientes del asunto de género que ello levanta. Ese pacto patriarcal depende en una gran distensión, de lo ceremonial de su gesto, en lo ritualístico de su presencia, en lo indescifrable de su lengua, en las formalidades de las que se rodea. Toda vez que el estado se ha convertido en la forma única de organización social que se reconoce en el siglo XXI, la reina misma desarrolla un discurso nacionalista en que el estado es ella, su cuerpo es cuerpo del estado, el cuerpo de todos nosotros. Su persona, el territorio nacional, el Acádentro.

Es Roland Robertson (1990) quien argumenta que en la constitución del estado moderno se crea una sensación de nostalgia por un momento mejor; nostalgia que sirve como mecanismo en doblete de enfrentamiento y pacto con el Alláfuera. A partir de esa nostalgia se desarrollan símbolos, ceremonias y tradiciones. Los ritos que celebran el pasado glorioso quedan fijos en la vestimenta misma de la reina, una suerte de marioneta anacrónica y envejecida, vetusta y apolillada que es el resumen paradigmático de la memoria de lo glorioso. La reina inventa las tradiciones como si fueran perennes, y con ello monumentaliza su presencia y participación en el pasado de su nación, encandilándonos con la idea de que el estado antes que un grupo de acuerdos constitucionales es un producto de la imaginación. En este caso de su imaginación. No existe en su presencia icónica ningún elemento que podamos verificar en cuanto empírico, sin embargo se asume su presencia como parte de una herencia colectiva que acatamos, si bien con enconada violencia.

El Caribe como espacio político es un Acádentro que no existe en el imaginario de la Reina. No es parte de sus preocupaciones legitimizantes, de su yo gobernante. Es precisamente esa identidad fundacional uniforme en pugna con la multiplicidad

caribeña la que provoca toda suerte de intolerancias que la afirman en su poder: raza, lengua o género, todo cimentado sobre la pertenencia geográfica localista. El miedo a ser asimilados por otras identidades es uno de los faustos que usa la Reina para afianzar su poder; de allí que el caribeñismo se asuma como una amenaza más a los hábitos que la reina ha instituido como legitimidades absolutas. El Caribe se ve como una idea remota, con poca capacidad para atraer a los ciudadanos convocados por la Reina. Incapaz, el Caribe como idea, de conmover la imaginación y el afecto de los habitantes de estas latitudes bajo ese nombre nominadas.

Una parte importante de ese extrañamiento en la obra lo consigue ejemplificar Hernández con su uso de una lengua incomprensible, una jergonza extravagante y grandilocuente en que, en intermitencias e intervalos, logramos discernir algunas raíces y sustratos compartidos. Siendo el Caribe un espacio políglota donde a las lenguas europeas se suman creoles de diversa factura, cuyas posibles alianzas se establecen entre países del mismo origen colonial (Caribe hispanófono, por ejemplo) en su piel más cercana que es la lengua.

A través del lenguaje en que nos nomina desde una lengua incomprensible, este personaje santifica su imposibilidad de ser participatoria. La reina borra así la distancia real entre su locus y su res, con lo cual se asegura una medida silenciadora. La reina constituye en su discurso el quiebre entre cultura y lenguaje creando un territorio de silencio. Como buen poder imperial excluye, transversa, e ignora la lengua de sus súbditos -que asumimos es el español. El lenguaje de la reina ocupa la posible gobernabilidad, por lo que no podemos accederlo.²

Bibliografía

Aldersey-Williams, Hugh. "Symbols and Lies". En *New Statesman*, 10 July 1998. 17-23

Brown, David. *Contemporary Nationalism: Civic, Ethnocultural, and Multicultural Politics*. London: Routledge, 2000.

Conversi, Daniele (ed.). *Ethnonationalism in the Contemporary World: Walker Connor and the Theory of Nationalism*. London/ New York: Routledge, 2004.

Garton Ash, Timothy, "Europe's Endangered Liberal Order". En *Foreign Affairs*. 77/2 (March/April 1998): 43-54.

Robertson, Roland. "After Nostalgia? Wilful Nostalgia and the Phase of Globalization". En Bryan S. Turner (ed.). *Theories of Modernity and Postmodernity*. London: Sage, 1990. 76-85.

² La referencia a la situación del 98 en Puerto Rico, con gobernantes que hablaban uniformemente el inglés a un pueblo que se manejaba en su variante caribeña de español, es obvia. No la incorporamos en el texto, pues nos interesa trabajar el relato de la gobernabilidad.

Schlesinger, Philip R. "Europe's Contradictory Communicative Space". En *Dídalus*, 123/2 (1994).

Severson, Kristin, and Victoria Stanhope. "Identity Politics and Progress: Don't Fence Me In (Or Out)". En *Off Our Backs*. 28/4 (1998): 13-34.

Smith, Anthony D. *Nations and Nationalism in a Global Era*. Cambridge: Polity Press, 1995.

_____ *National Identity*. London: Penguin Books, 1991.

_____ *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Basic Blackwell, 1986.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Translator's Preface", to Jacques Derrida, *Of Grammatology*". Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1998 (corrected edition).

Toennies, Ferdinand. *Community and Association*. London: Routledge, 1974.

Espacios y políticas editoriales en el Caribe: una ruta de integración

Ariel Camejo

Universidad de La Habana

Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas

Resumen

En este artículo me propongo discutir el actual escenario editorial caribeño, de cara a los retos que implica una identidad regional, y que impone la consideración de ese *espacio* editorial en términos de una “superficie compleja de reconocimiento”. Valiosas experiencias acontecidas en la primera década del actual siglo hablan de necesidades a las que se intenta dar respuesta desde aristas diversas, aún cuando muchos de los debates son todavía epidérmicos.

Résumé

Dans cet article, je propose de discuter la scène éditoriale actuelle des Caraïbes, faisant face aux défis posés par l'identité régionale, et obligeant la considération de cet *espace* éditorial comme "superficie complexe de reconnaissance". De précieuses expériences ayant eu lieu dans la première décennie de ce siècle révèlent des besoins auxquels on a tenté de répondre à partir de différents angles, même si la plupart des débats ne restent qu'en surface.

No debe sobrentenderse del título de este trabajo que realizaré un balance de las circunstancias, instituciones y fenómenos que dan cuerpo al universo editorial caribeño de hoy. En la periferia de ese ámbito intentaré plantear algunas interrogantes y comentarios en torno a las denominaciones de “espacio” y “política” editoriales, a partir de ideas estrictamente personales, de experiencias colectivas de trabajo en el Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas, y, por último, de algunas noticias y hechos relevantes ocurridos en el espacio caribeño durante esta primera década del siglo XXI.

Me interesa de manera especial sugerir algunos tópicos que podrían contribuir a que la matriz “unidad en la diversidad” con que se etiqueta al espacio Caribe, logre integrarse realmente como premisa de trabajo del universo editorial caribeño y ser asumida de manera coherente por un sistema de publicaciones enfrentado al dilema de una existencia, en considerable y peligrosa medida, extra-regional y ancilar respecto de los núcleos metropolitanos. Gran parte de los escritores e intelectuales caribeños, ante la ausencia de editoriales nacionales o regionales que asuman sus publicaciones, deben acudir a editoriales extranjeras, muchas veces del antiguo espacio metropolitano o en su defecto de un receptor diaspórico, como ocurre en el caso de la comunidad intelectual haitiana en Canadá. A ello se suma la generación de un “caribeñismo” académico que igualmente acontece fuera de las fronteras del propio espacio caribeño y que no sólo desconoce, muchas veces de manera involuntaria, importantes procesos de su cultura sino que reproduce estructuralmente

las mismas segmentaciones coloniales (lingüísticas, raciales, clasistas, políticas, religiosas) que han impedido un reconocimiento regional integrador. Desde esos centros se organiza hoy la mayor parte de los programas de enseñanza en un rango que va desde la educación primaria y secundaria en gran parte del ámbito francófono, hasta las aulas universitarias y la formación profesional. Desde esos centros nos llegan nuestras “actuales literaturas caribeñas”, de la mano de editoriales cuya aproximación a este espacio es muchas veces el fruto de un nuevo exotismo cultural. Tan sólo habría que examinar los sectores de la literatura cubana que son de interés para las editoriales españolas, por ejemplo, a la larga responsables de los estereotipados imaginarios colectivos con que opera y evalúa al “otro” la internacional turística contemporánea, ese nuevo proyecto de feliz ciudadano del mundo cuyo libro de cabecera es una guía de viaje y su proyecto tomar buenas y sucesivas fotografías de sí mismo, tal y como reconoce en un artículo reciente el filósofo español Santiago Alba Rico.

Pero aún en otros casos, en los que el maridaje parece ser menos traumático en tanto justifica cierta corrección política, los prejuicios suelen aflorar con mayor o menor visibilidad. Durante el Carifesta¹ 2008 celebrado en Guyana, David Dabydeen² se refirió a la disminución de las posibilidades de publicación para los escritores caribeños en las editoriales británicas. Las casas editoriales Heinemann y Macmillan habían cerrado sus series caribeñas, la serie Macmillan-Warwick casi llegaba a su fin y el resto se concentraba en las ventas y sus proyecciones futuras, razones por las que Dabydeen celebraba la nueva iniciativa de una Casa Editorial del Caribe con sede en Guyana, la cual permitiría llenar un gran vacío para los escritores guyaneses y del Caribe inglés. Y es interesante en el final de su comentario subrayar el límite lingüístico que ni siquiera el propio Dabydeen puede evitar, una huella palpable de cómo la organización extra-regional del sistema de publicaciones, al menos el legitimado en términos literarios, opera sobre las parcelaciones culturales que afectan de manera permanente cualquier agenda cuyo objetivo sea la integración. Creo que es precisamente en la carencia de un *espacio del libro* donde reside la necesidad de ese desplazamiento, de ese viaje al que se estimula a unos pocos elegidos y del que se obtienen los mejores resultados con un mínimo de esfuerzo, que es, recordémoslo, la primera ley de la economía.

El espacio editorial como superficie compleja de reconocimiento

¹ CARIFESTA (acrónimo de Caribbean Festival of Arts) o Festival de Artes del Caribe, es un evento multicultural que se realiza, cada tres o cuatro años, por los países del CARICOM y del resto del Caribe con el objetivo de reunir a escritores y artistas, y exhibir las manifestaciones folclóricas y culturales de la región. La primera CARIFESTA se llevó a cabo en Georgetown, Guyana, en 1972. Hasta la fecha se han realizado diez Carifestas, incluyendo esta última edición en Guyana.

² Crítico, escritor y novelista nacido en 1955 en Berbice, Guyana, es Director del Centre for Caribbean Studies y profesor del Centre for British Comparative Cultural Studies de la Universidad de Warwick. Es autor de cuatro novelas, tres colecciones de poesía y numerosos ensayos críticos.

Al proponer la consideración del *espacio* editorial en términos de una “superficie compleja de reconocimiento” trato de integrar al menos dos planos de ese espacio, valorado, tal y como lo concebía en términos literarios Maurice Blanchot, como un conjunto actorial diverso y multifuncional: en primer lugar el plano que integra a las figuras, instituciones y actores, colectivos e individuales, físicos y virtuales, que intervienen en la concepción del libro como producto, como artefacto cultural, y en la gestión de las funciones de producción y circulación; en segundo orden, el libro mismo *como* plano: compendio de finas películas de papel, también ahora delgadas capas de píxeles, que trata de contener la mutable naturaleza de la cultura en la sucesión de su invariable geometría; mediación signica en la que el mundo regresa a nosotros como ofrecimiento.

Sólo una política editorial que valore en su justa medida la necesidad de que este segundo plano constituya un punto de partida para trazar el primero, podrá garantizar que esa ofrenda funcione como un acto de epifanía y no como una simple operación comercial derivada de la cultura del consumo. Y ello adquiere un matiz aún más complejo en nuestra región en tanto la necesidad de garantizar lectores no se enfrenta sólo al debate entre “el que puede comprar” y “el que necesita leer”, sino que se cruza de alguna manera también, en medio de la antinomia entre “poder-tener” y “necesitar-carecer”, con la voluntad expresa y manifiesta de un reconocimiento identitario nacional y regional.

Más de una vez se ha recordado el impacto, real y simbólico, del primer libro publicado tras el triunfo de la Revolución cubana en 1959. Por sólo veinticinco centavos se adquirían los tomos de *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, motivo de pregones igualmente ingeniosos e insólito trueque de compra-venta que permitía la entrada, por primera vez para muchos, a un teatro. Ese suceso novelesco marcaba el inicio de una voluntad expresa por situar la educación y la cultura a la cabeza del nuevo proyecto social. A la iniciativa de la Imprenta Nacional se sumaba la Campaña Nacional de Alfabetización, al tiempo que nacía un amplio sistema institucional de la cultura, tributario de una nueva concepción del arte y de la vida.

Un espacio del libro, común para la región, debe imponerse, por lo tanto, trascender la noción de la publicación como mero valor de cambio para llegar a su valor cultural. Ello implica abandonar los viejos cánones editoriales y explorar opciones revolucionarias que permitan lograr una acción interinstitucional más dinámica; el abordaje de las nuevas plataformas tecnológicas y de la información desde una óptica renovadora del modelo de la sociedad global; el alcance de publicaciones en las que la página, física o virtual, se muestre como un lienzo en el que se dibuja nuestro rostro multiforme y multicolor, en el que habla un lenguaje de muchas lenguas y se venera a santos y orishas, a loas y espíritus; publicaciones en las que la edición deja de ser poda para convertirse en abono, en oficio metafórico que permite reduplicar creativamente la instancia autoral y dibujar senderos de bifurcaciones inesperadas para el conocimiento mutuo.

Un espacio editorial, común para la región, demanda un editor que sea también un investigador: apto para situar en Relación el material con el que trabaja, presto a dinamitar los márgenes en que podría marchitarse nuestra hermosa agrafía de asociaciones y flujos, de ritmos y descomposturas. Demanda igualmente editoriales e instituciones, gobiernos y artistas, pedagogos y políticos, que puedan concertar acciones integradas desde la escala local hasta la regional en función de una circulación menos prejuiciosa y estereotipada de nuestras realidades y culturas, de nuestras historias y nuestro futuro. El Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas, con la dirección de la Dra. Yolanda Wood, incorpora en su concreción editorial algunos de estos principios y que podrían resumirse en una visión del Caribe como un libro itinerante de páginas dispersas, cada una de sus islas una página, en la propuesta de una lectura nómada.

La edición del volumen bilingüe *Saint-John Perse: por los caminos de la tierra*, constituyó el resultado final de varias etapas de trabajo. Partiendo de la conmemoración del 120 aniversario del natalicio del Premio Nobel guadalupeño, primer autor del Caribe en recibirlo en el año 1960, comenzamos una búsqueda dirigida a rastrear la huella de su poesía en la cultura cubana, búsqueda que arrojó resultados muy relevantes que no se circunscribían a comentarios o reseñas escasas, sino que incluían traducciones diversas, contenidas y exuberantes, homenajes poéticos, reflexiones intensas, anécdotas, amores furtivos; y de ese paisaje participaban no sólo nombres de la talla de Alejo Carpentier, Gastón Baquero, Roberto Fernández Retamar, José Lezama Lima, Nancy Morejón, Enrique Saíenz o Margarita Mateo, sino también los de jóvenes escritores y traductores como Jesús David Curbelo y Carlos Manresa. Ante ese panorama múltiple y el conocimiento de la resonancia profunda de la obra, virtuosa y tormentosa a un tiempo, de Perse en la literatura caribeña, comenzamos a proyectar un volumen de alcances mayores que, en su diálogo, realzara el valor de la traducción, del diálogo especular entre lenguas y culturas a partir de la gran diversidad formal y espiritual de cada una de las aproximaciones.

Así, la edición y la traducción, en la que se involucraron otros escritores e investigadores, quedaron planteadas como una plataforma investigativa y académica. El resultado fue un tejido textual, una confluencia discursiva múltiple en la que la poesía de Saint-John Perse se reencontraba con una proximidad latente, contenida como posibilidad efectiva más que como utopía. La traducción, digámoslo así, revelaba los márgenes en que se había fraguado la poesía persiana, ese trazado silencioso que da cuerpo y encarna en una palabra sostenida a veces con pesar de sí misma. Este libro, quizás sin proponérselo inicialmente, llegaba a la poesía de Perse para descubrirla allí donde se regenera a partir de sí misma, en el punto donde su intensidad toca la fibra más profunda de una textura proliferante: esa conexión que es sonora para Carpentier, submarina para Brathwaite, caótica para Benítez Rojo.

El libro intenta, en su forma final, trascender el ejercicio de la antología como un simple panóptico. Avanzar sobre el recorrido que éste propone implica, en alguna medida, acompañar solidariamente la ruta misma que sigue la poesía y la vida de

Alexis Saint-Leger, cruzar los puentes que lo alejan y lo acercan a nuestra desajustada posición en la encrucijada de la historia y la cultura. La propia colaboración entre instituciones diversas que el volumen promovió y consolidó, resultado él mismo de una voluntad institucional y el apoyo de organizaciones no gubernamentales de Cuba, Guadalupe y Francia, ilustra significativamente la endeble finitud de las fronteras con las que se ha intentado separarnos a través de siglos, con las que se ha querido parcelar el lecho común de nuestras culturas y nuestras identidades.

Este libro no trataba de ser un destino sino una brújula; proponía un nuevo concepto editorial que la propia Yolanda Wood bautizó como “edición cultural”, alternativa que, sin intentar igualar el rasero académico de una edición crítica y la exhaustividad de ese abordaje de la razón ilustrada, permitiera crear lo que he llamado una superficie de reconocimiento, un tipo de planteamiento identitario complejo resultante de convergencias discursivas en el texto, de afloramientos y conexiones sorprendidas. Con mayor o menor éxito, ha sido ésa una guía y una meta para el trabajo del Centro de Estudios del Caribe, que ha alimentado espacios en los que el abordaje multidisciplinar de los fenómenos constituye un posicionamiento de fe y que cuentan con un correlato editorial transgresor, que experimenta con la sensualidad de los materiales, el color y las texturas; que se pretende memoria viva y actuante, material de trabajo y arte: un cuaderno cuatrilingüe (español, francés, inglés y créole) de la “Elegía a Jacques Roumain”, de Nicolás Guillén; una edición conmemorativa de la *Contribución a la etnobotánica*, de J. Roumain, en la que se intercalan hojas de las plantas descritas pegadas a mano; un hermoso papiro que recoge varios poemas-islas de *Cascadas*, el poemario de Glissant, manufacturado especialmente por Ediciones Vigía y así sucesivamente, en un espíritu que encuentra en la revista *Anales del Caribe* su más amplia realización. Próxima a cumplir treinta años de existencia, *Anales...* ha trascendido el planteamiento tradicional de una revista hasta llegar a convertirse en una verdadera bitácora, contentiva de la labor cada vez más intensa y plural del Centro, y del palpitar artístico de la región que hasta ella llega en los planteamientos más diversos y en la autenticidad de cada lengua³.

Durante el 2009, y como resultante del Curso libre y de posgrado “Texturas Caribeñas”, -que en esta primera edición promovió la lectura cruzada de tres textos antológicos del Caribe: la novela *El Reino de este Mundo*, de Alejo Carpentier; el poemario *Cuaderno de un retorno al país natal*, de Aimé Césaire; y el ya clásico *Éloge de la Creolité*, de Jean Bernabé, Raphaël Confiant y Patrick Chamoiseau-, hemos acometido la traducción de este último, en un proyecto en el que han participado traductores, editores e investigadores cubanos⁴ a la par de los propios autores desde Martinica. Siendo el *Éloge*, junto a *La isla que se repite*, de Antonio Benítez Rojo, uno de los discursos recientes más intensos sobre la identidad cultural caribeña, aún cuando son muchos sus detractores, no contaba todavía con una

³ Actualmente la revista *Anales...* consta de una versión en formato multimedia, que permite acceder a todos los números publicados hasta el 2007.

⁴ Trabajó en esta edición el escritor traductor y editor Jesús David Curbelo y los profesores e investigadores Rafael Rodríguez Beltrán, Josefina Castro y Adriana López Labourdette.

traducción al español a pesar de tenerla al italiano, quizás por las mismas razones que motivaban la acotación en el comentario de David Dabydeen, esas desconexiones que son tan útiles para algunos. Precisamente, en el mes de marzo Jean Bernabé participó como invitado especial del programa con una conferencia en la que realizó un balance a propósito de cumplirse veinte años de la formulación del término Creolidad y se refirió a su suerte en el ámbito intelectual caribeño, además de integrar un panel sobre el estado actual de las literaturas y las lenguas en el Caribe.

A esta edición bilingüe del *Elogio...*, se integrarán entonces las visiones de sus autores sobre el estado del *créole* en términos lingüísticos e identitarios, anexo que le otorga a la edición un valor agregado, así como numerosas notas explicativas tanto de los autores como de los traductores sobre giros lingüísticos, personajes del folclor caribeño, locaciones y movimientos literarios de impacto regional. No pocos han sido los escollos y dificultades para concluir la traducción, realizada a seis manos y consultada con varios especialistas, en ocasiones a la espera de aclaraciones de los autores sobre zonas culturalmente borrosas para nosotros. Quizás sea la eliminación de esa ceguera la premisa fundamental de un espacio editorial común.

¿Qué políticas editoriales en el nuevo contexto mundial y regional?

Quizás la tarea más urgente en términos de política editorial en el Caribe sea la organización de circuitos que favorezcan la circulación del pensamiento y la cultura que se produce y acontece en la región y a partir de sus actores en la diáspora: redes académicas, institucionales, sociales, culturales. El escritor jamaicano Geoffrey Philip alababa recientemente en su *blog* personal, como muchos lo hicieron durante el I Congreso de Escritores del Caribe o el propio Encuentro de revistas caribeñas, los nuevos espacios virtuales que facilitan la circulación de la obra de los escritores jóvenes, ante la evidente falta de oportunidades editoriales: los blogs, la plataforma Kindle, los e-books, etc. Y se refería a editoriales como la inglesa Peepal Tree Press, que en su momento editara a Lamming, Naipaul y Selvon, pero que es hoy prácticamente inaccesible para las nuevas generaciones de escritores. Sin embargo, tanto el espacio de la virtualidad como la juventud de creadores y lectores, imponen el planteamiento de nuevas estrategias comunicacionales en función de la integración y en las que aún no se ha avanzado lo suficiente, como muestran algunas de las comunidades virtuales más atractivas del Caribe: Gens de la Caraïbe, Montray Kreyol o las cubanas Cubadebate y Cubarte.

Algunas de esas necesidades se cruzan directamente con las carencias que implica la ausencia de una red académica que integre a las principales universidades de la región: la Universidad de La Habana, la Central de Las Villas y la de Oriente, en Cuba; la de Puerto Rico en Río Piedras; la de Santo Domingo, en República Dominicana; la de Antillas-Guyana y la de West Indies, con campus disperso estas últimas en varias islas. A las ediciones universitarias del Caribe tocaría hacer entrar de manera diáfana a la región, a través de su geografía, sus idiomas y culturas, su producción real y actual de conocimiento en nuestros sistemas de enseñanza general y

universitaria, a partir de una interacción profunda y dialógica con las necesidades de cada país.

Quizás nuestras universidades no han aquilatado el profundo peso de esa institución en el diseño actual de marcos políticos, estrategias de desarrollo e intercambio intelectual, tal y como están enfocadas en el espacio europeo y, sobre todo, norteamericano. Ello implica que las nuestras demanden una mayor participación en las agendas gubernamentales, de manera que puedan contribuir con su potencial científico y su competencia editorial a la tan reclamada integración regional, y que al mismo tiempo puedan recibir los beneficios de los programas derivados en términos de movilidad, financiamiento, apoyo logístico, etcétera. Igualmente útil sería la organización de un sistema regional de premios y becas que facilitaran experiencias colectivas, lecturas actualizadoras de los panoramas actuales de las literaturas de la región, así como la ayuda a países con una institucionalidad cultural y editorial deprimida, como en el caso de Haití.

Al menos ya está planteada la necesidad de una Casa Editorial del Caribe que organice y promueva espacios de formación editorial, lidere el trazado de líneas de trabajo y zonas de atención priorizada. Especialmente hoy, cuando se produce un florecimiento del caribeñismo en la academia europea. Al respecto se pronuncia en su libro *Adversarial Affiliations: Regional Caribbean Publishing and International Postcolonial Theory*, la investigadora Katherine E. Verhagen, al evocar la petición de Gordon Rohlehr durante la concesión del Guyana Prize, de una financiación estatal para la publicación regional caribeña. Verhagen propone a los teóricos que reformulen el actual discurso sobre la diáspora caribeña en tanto ese discurso desarma la publicación regional en el Caribe y promueve la agenda corporativa neocolonial. Lo cierto es, y he presentado alguna evidencia al respecto, que mientras los grandes centros de la cultura internacional continúen desempeñando el rol legitimador de nuestra producción artística y académica será muy difícil trascender las barreras que se interponen hoy a la integración regional. Factores que se derivan de esa dañina relación como la selección unilateral, el monolingüismo atávico, la circulación limitada y extra-regional, contribuyen significativamente a acentuar límites y marginalidades en los planteos identitarios nacionales y regionales, además de restarle importancia a la existencia de espacios editoriales propios y desalentar las iniciativas gubernamentales para el desarrollo cultural interregional.

A pesar de los escollos, durante la primera década del siglo se produjeron iniciativas que configuran un futuro más alentador para la región en términos editoriales. Entre ellos:

La iniciativa de CAPNET

La fundación de la Caribbean Publishers Network (CAPNET, por sus siglas en inglés), tuvo lugar en el año 2000 en Italia y contó con financiación de la Fundación Ford.

El reto que implica trabajar con los cuatro grupos lingüísticos de la región llevó a la decisión de expandir el Consejo a doce miembros, para incluir a dos representantes de cada grupo lingüístico, cada uno de una isla diferente, lo cual refleja la preocupación de la organización por integrar a su membresía el potencial de la diversidad⁵. Es evidente que las condiciones difieren ostensiblemente, incluso al interior de un mismo ámbito, pues publicar en Cuba y hacerlo en Puerto Rico son cosas muy diferentes entre sí, y al mismo tiempo ambas realidades difieren de las condiciones de publicación de República Dominicana. De manera similar, no puede compararse la capacidad editorial de Haití con la que presentan Martinica o Guadalupe, cuyos lazos estrechos con Francia se reflejan en publicaciones dominadas casi totalmente por editoriales francesas. Por su parte las islas anglófonas presentan un mercado más homogéneo.

La agenda de trabajo de CAPNET es amplia y aún cuando su concepción del libro y el mundo editorial son bastante tradicionales, incorpora tópicos sumamente importantes como la creación de un marco de legalidad regional para el derecho autorial que garantizaría el éxito de iniciativas editoriales interregionales.

De allí que, de entre los principales focos de discusión, resulten relevantes, por ejemplo, las relaciones entre las dinámicas de la Globalización y aquellas que caracterizan a la publicación en el Caribe. En ese eje se inscriben subtópicos como el rol de las editoriales en el diseño de políticas culturales nacionales y regionales; la explotación de las nuevas tecnologías y la producción editorial para el mercado local, regional e internacional; o el papel de las editoriales nacionales en la consolidación de una tradición literaria caribeña. Otro importante foco de discusión de esta organización toma como centro el mercado del libro, con ramificaciones de marcado interés regional como la necesidad de un mercado para los libros caribeños en África y el potencial cultural de un comercio de libros africano-caribeño; la inserción de nuestras publicaciones en el mercado académico del libro en Estados Unidos; la consolidación de un mercado caribeño del libro y de un mercado alternativo del libro para la diáspora caribeña; el desafío de crear un sistema de distribución regional para el libro y en general de una Industria Regional del Libro (que tendría como centro la producción libros de texto para la enseñanza y para la cual sería vital una alianza estratégica entre bibliotecarios, editores y gestores académicos). En ese sentido resultó relevante el debate en torno a propuestas concretas como la iniciativa de CARICOM para integrar el libro a una política cultural regional o el Nuevo Régimen de Derechos Colectivos para el Caribe, con un Programa de Asistencia, a iniciativa de la Federación Internacional de Organizaciones de Derechos de Reproducción (IFFRO).

⁵ La directiva de CAPNET quedó integrada por: Ian Randle (Jamaica) como Presidente, Alfredo Torres (Puerto Rico) como Vice-Presidente, Ken Jaikaransingh y Jeremy Taylor (ambos de Trinidad y Tobago) como Tesorero y Secretario respectivamente, y Montserrat Duran (Belize) e Iona Armand (Haití) como miembros; Alex Richards, de San Martín, bibliotecario con formación legal, se convirtió en miembro *ex-officio* responsable de cuestiones legales.

La iniciativa de Carifesta 2008, Guyana

Quizás uno de los resultados más relevantes de esta edición de Carifesta fue que la importancia de los temas analizados y el debate posterior que aconteció durante el simposio, impulsaron al presidente guyanés a comprometer a su gobierno con una inversión de \$20 millones de dólares para el desarrollo de una casa editorial caribeña con base en Guyana. Los detalles de su funcionamiento fueron acordados por el propio presidente Bharrat Jagdeo, y los escritores David Dabydeen y Derek Walcott. Al inicio de este trabajo me he referido a la limitación de ese proyecto, sin embargo, ello no le resta mérito alguno a esta iniciativa.

I Congreso de Escritores del Caribe, Guadalupe, 2008

Durante las intensas jornadas de esta primera reunión de los escritores caribeños se escucharon muchos de los planteamientos y exhortaciones que de alguna forma he tratado de hacer entrar en este panorama, especialmente los de Lyonel Trouillot, Merle Collins, Catherine Le Pelletier, Jean Bernabé, Maximilien Laroche, Earl Lovelace, Andrés Bansart, Lucie Nanköe, Ernest Pepin, Raphaël Confiant y Yolanda Wood. Las profundas reflexiones de todos ellos, unidas a la atenta recepción de los organizadores y el presidente del Congreso, el escritor Roger Toumson, hicieron posible al menos el acuerdo general para la creación de importantes mecanismos de trabajo y la realización, cada dos años y en sede itinerante, del Congreso de Escritores del Caribe. Los mecanismos aprobados fueron:

- La creación de la Asociación de Escritores del Caribe (Presidida por Roger Toumson y dos vicepresidentes: Earl Lovelace y Yolanda Wood)

- La creación de la Casa Editorial del Caribe.

- La creación del Fondo Caribe 50 Aniversario de Casa de las Américas, donativo a las bibliotecas nacionales e instituciones relevantes. (Propuesto por Casa de las Américas)

- La creación de una Biblioteca multilingüe del Caribe.

Proyecto de Enciclopedia virtual del Caribe (EnCaribe)

Esta iniciativa, patrocinada por el gobierno de República Dominicana a través de las fundaciones Glocal Democracia (FUNGLODE) y Juan Bosch, tiene como meta elaborar una enciclopedia en red que permita un conocimiento cultural y social amplio de los países de la región. Se trabaja actualmente en el completamiento de la información de los países comprendidos en la primera etapa: Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, que debe ser visible a mediados del 2010. A partir de allí, se comenzaría a trabajar en nuevas naciones como Panamá y Haití. Solamente la labor que implica la recopilación de información, la elaboración de fichas de contenido y la digitalización de materiales escritos, visuales y sonoros, ha reunido e integrado la labor de numerosos especialistas de universidades e instituciones culturales diversas: nueva experiencia de trabajo en red para la red.

Creo que la sola mención de las líneas de trabajo y los mecanismos de integración cultural y editorial emanados de estas iniciativas hablan suficientemente de su importancia en la consecución de un espacio como el que he tratado de bosquejar en estas páginas.

A manera de resumen, creo que los aspectos más relevantes a tener en cuenta por el espacio y las políticas editoriales en el Caribe serían: lograr una mayor incidencia de nuestras instituciones académicas en la configuración del Caribe, su cultura e historia, en los programas de estudio e investigación de todos los niveles de instrucción; avanzar estratégicamente hacia un cambio en las relaciones de poder que determinan la circulación del pensamiento y la literatura caribeños tanto dentro como fuera de la región; incorporar de forma dinámica los elementos diferenciales de nuestras culturas a una política editorial integracionista: la cultura de la oralidad, el multilingüismo...; enfatizar en la formación y los estudios de traductología y literatura comparada desde un enfoque cultural que permita abordar de manera multidisciplinar nuestras interrelaciones; lograr una interacción de las políticas editoriales con las necesidades de formación educativa y cultural de cada país en particular y de la región como totalidad; estrechar los vínculos que favorezcan una acción concertada y coherente entre el espacio editorial y los gobiernos y mecanismos de integración regional; desarrollar una comunidad virtual en red que integre espacios alternativos para la circulación del pensamiento y la creación artística; desarrollar mecanismos de cooperación editorial interregional; promover la investigación editorial.

Cada uno de esos caminos implica innúmeras coordinaciones, intensas labores de rastreo y rescate de información, aunar voluntades dispersas y muchas veces pretendidamente ajenas, pero su sola identificación prepara una cartografía posible para trazar nuestras rutas. De nosotros depende ahora comenzar a desandarlas.

Bibliografía

Alba Rico, Santiago. "Prohibido viajar. Una breve reflexión sobre el turismo (y los cubanos)". En *La Calle del Medio*. 12, (2009): 6.

Arango, Haydée y Ariel Camejo (comp. y notas). *Saint-John Perse. Por los caminos de la tierra*. La Habana: Casa de las Américas – Confluences Caraïbes, 2008.

Blanchot, Maurice: *L'Espace littéraire*. París: Gallimard, 1955.

Sitios web relacionados:

<http://www.carifesta.net>
<http://www.capnetonline.com>
<http://www.casadelasamericas.com>
<http://www.gensdelacaraibe.org>
<http://www.montraykreyol.org>

Discusiones postcoloniales: hibridez y procesos de identidad en la narrativa del Caribe continental

Margaret Shrimpton
Universidad Autónoma de Yucatán

Resumen

Este ensayo explora las construcciones literarias de la identidad regional en el Caribe continental en el contexto de conceptos como hibridez, mestizaje, heterogeneidad, interacciones inter/intraculturales y la poética de la relación, que nos permiten acercarnos a las complejas dinámicas identitarias a nivel nacional y regional. Al repensar la hibridez como un conjunto de procesos variados e inestables es posible leer la región continental como un área diferenciada, que manifiesta una dinámica “una y diversa” y modelos de migración y movimiento similares a las islas. La articulación (o negociación) de la zona continental es compleja, pues no solamente bailan al ritmo de las islas sino también juegan otras dinámicas (nacionales) hacia su interior, y con el resto del continente americano. El ensayo discute construcciones identitarias en escritores contemporáneos de Yucatán, Belice y Guyana, con énfasis particular en el caso de Yucatán.

Résumé

Cet essai explore les constructions littéraires de l'identité régionale dans les Caraïbes continentales dans le contexte de concepts comme l'hybridation, le métissage, l'hétérogénéité, les interactions inter/intra culturelles et la poésie de la relation qui nous permettent une approche des dynamiques identitaires complexes au niveau national et régional. En repensant l'hybridation comme un ensemble de procédés variés et instables, il est possible de lire la région continentale en tant que zone différenciée, qui manifeste une dynamique « unique et diverse » ainsi que des modèles de migration et de mouvement similaires aux îles. L'articulation (ou la négociation) de la zone continentale est complexe, non seulement parce qu'elle danse au rythme des îles mais parce que d'autres dynamiques (nationales) jouent vers son intérieur et avec le reste du continent américain. L'essai discute des constructions identitaires des écrivains contemporains du Yucatan, du Belize et de la Guyane, avec une emphase particulière sur le cas du Yucatan.

“[...] to look from the inside out (for someone on the inside) is not only legitimate, it is the only point of view”

Franklin Knight

“[...] so there we are, all tangled up together, the old barriers breaking down and the new ones not yet established, a time of transition, always and inescapably turbulent.”

C.L.R. James.

¿Un Caribe postcolonial? Desafiando la hibridez

En una región tan diversa como el Caribe, pero que también vive su diversidad como una característica definitoria, es necesario comprender que un espacio cultural no necesita estar cerrado para ser definido, ni tampoco debe ser necesariamente un espacio fijo ni armonioso. Como argumenta Jorge Giovannetti entre otros especialistas¹, movimiento, flujo, flexibilidad y negociación, dentro y fuera del Caribe son sus cualidades intrínsecas y definitorias, que corren en contra del flujo lineal de la lógica occidental, pero son ese “huracán que ruge” con los ritmos que marcan la vida cotidiana y el movimiento de la región:

[...] the first to cross the linguistic and political barriers within the region were (and are) the actors of whom social scientists and historians speak. Caribbean peoples have for years ignored linguistic and political frontiers and have moved from one island to the other, from their individual countries to the mainland, from the region to the metropolis, and back again. (Giovannetti 2006, 1)

Este ensayo explora las construcciones literarias de la identidad regional en el Caribe continental en el contexto de conceptos como hibridez, mestizaje, heterogeneidad, interacciones inter/intraculturales y la poética de la relación, que nos permiten acercarnos a las complejas dinámicas identitarias a nivel nacional y regional. Arguyo que en mucha de la narrativa caribeña continental actual, subyace la necesidad de hacer visible la hibridez como fuerza creativa, transformando lo híbrido en un proceso dinámico que construye -estéticamente- sobre la diferencia, en vez de existir como un producto estático con la finalidad de armonizar y fusionar². Es decir, no es suficiente leer la hibridez como sinónimo de mestizaje o transculturación, términos empleados para acomodar una multitud de diferencias bajo la pretensión de una unión armoniosa³. La hibridez como estrategia narrativa, activada en el proyecto creativo,

¹ La investigadora cubana Yolanda Wood planteó hace dos décadas que el Caribe requiere de límites y fronteras fluctuantes, y en particular señaló la necesidad de considerar los cambios históricos y su impacto sobre las definiciones de la región, que luego cambiarían en el tiempo y el espacio. Ver: "Repensar el espacio Caribe", *Revista de la Universidad de La Habana*, 236, Septiembre-Diciembre, 1989. 67-80.

² Ver Antonio Cornejo Polar, quien en numerosos estudios sobre la hibridez -o en sus palabras, “la heterogeneidad cultural”- ha advertido sobre los errores de conceptualización en términos como “mestizaje” e “hibridez”, los cuales suelen acabar conjurando imágenes de una falsa armonía, de “esterilidad” -como mula, híbrido -, y de blanqueamiento (Cornejo Polar 1998, 7-8).

³ Gordon Collier señala: “The concept of creolization has become central to critical discourse in the field of post-colonialism, but what worries many people who were brought up within traditional approaches to the disciplines of language and literature is the way in which it has started to slip away into other less well-demarcated areas: these can include syncretism or transculturalism or translation or hybridity or multiculturalism or acculturation or protoglobalization or *écriture* versus orality or folk culture versus modernity; everybody seems now to be able to have a go at interpreting and using and

permite crear una poética de la hibridez que articula una experiencia de vida, una cosmovisión profunda y una experiencia estética. Entender la hibridez a partir de una poética dinámica me ha permitido enfocar mis pensamientos con respecto a la región del Caribe continental, y alejarme de una postura anterior que se había atorado en la perspectiva binaria, Continente vs. Isla. Al repensar la hibridez como un conjunto de procesos variados e inestables, es posible leer la región continental no como una sola unidad opuesta al Caribe insular, sino como un área diferenciada, que manifiesta una dinámica “una y diversa” y modelos de migración y movimiento similares a las islas. La articulación (o negociación) de la zona continental es compleja pues no solamente baila al ritmo de las islas sino que también juegan otras dinámicas (nacionales) hacia su interior, y con el resto del continente americano.

Cuando miro al sur, desde Yucatán a Belice, Guyana, Venezuela y Colombia, las cuestiones que giran en torno a las fronteras de naciones y regiones son cada vez más complejas, y han marcado distintos grados de integración del Caribe continental con el insular. Por ejemplo, estados naciones del Caribe continental -como Guyana y Belice, -siempre han sido considerados, sin lugar a dudas, parte del área Caribe, mucho antes de diferenciar entre Caribe insular y continental. Simplemente, son Caribe: su situación colonial como colonias de Inglaterra indudablemente los establece como parte de los territorios caribeños del Reino Unido -la definición, en este caso no tiene que ver con ser islas o no. En cuanto a otros estados-nación-Honduras, Nicaragua, Colombia, Venezuela y Panamá-, no ha sido la misma historia: ni su ubicación, ni su experiencia colonial les permite establecerse “sin lugar a dudas” como Caribe. Aquí entran en juego otros aspectos: la colonización de estos territorios por España los vinculó en primer lugar con “America Latina” antes de vincularlos con el Caribe; al no ser islas, tampoco califican (argumento que no ha sido dificultad para Guyana y Belice); y finalmente, lo más intrigante, ya que estos territorios revelan tensiones entre lo regional y lo nacional: unas culturas costeñas-caribeñas en contradicción con una cultura nacional.

Existiendo de muchas maneras como una isla dentro de México, Yucatán es políticamente parte de la república y con una clara identificación nacional. Pero su conformación histórica y cultural está mucho más cercana a una identidad regional caribeña. Esto conduce a una existencia pendular en cuanto se mueve entre la nación y la región y experimenta una triple identidad, una identidad traslapada, mexicana, yucateca y caribeña. En vez de pulir las diferencias que surgen a partir de las “mezclas”, Edouard Glissant proporciona una solución creativa, y hace de la diferencia un principio constructivo:

What took place in the Caribbean, which could be summed up in the Word creolization, approximates the idea of Relation for us as nearly as possible. It is

misusing and subverting and transcending and meta-conceptualizing the notion of creolization. But traditional cynicism does not suffice to blast away the validity of such postmodernising interpretations” (Collier en Ledent 2004, 293).

not merely an encounter, a shock (in Segalen's sense) a *métissage*, but a new and original dimension allowing each person to be there and elsewhere, rooted and open, lost in the mountains and free beneath the sea, in harmony and in errantry. (Glissant 2000, 34)

Glissant ofrece una fórmula non-excluyente donde "identidad" se concibe en líneas horizontales y no verticales, y las cuales pueden entenderse en la vida cotidiana de la región. Este concepto de identidades traslapadas, o lo que llamaría alternativas simultáneas, sugeridas aquí a partir de la metáfora del rizoma de Glissant, influye en mi lectura de la narrativa reciente de Joaquín Bestard en Yucatán, así como otros escritores en la región continental, cuyas escrituras tejen caminos que atraviesan el área.

1. *El mestizaje maldito: la construcción de una identidad híbrida en la narrativa yucateca*⁴

"Pero qué duda cabe, por estas mis venas, quíeralo o no, corre sangre yucateca o si se prefiere, peninsular, es decir, de la hermana República de Yucatán, como reza la irónica expresión. Por ambas partes descendiendo de una vieja estirpe en donde lo español y lo maya se mezclan de tal modo caprichoso que mis orígenes se pierden en los laberintos del espacio y del tiempo, del azar y del amor. [...] En Mérida podemos encontrar desde lo más sublime hasta lo más grotesco; resulta sin duda, una ciudad inagotable."

Hernán Lara Zavala

Sola, como una isla aislada en el extremo oriental de México, la península de Yucatán se destaca dentro de la república por su identidad maya-yucateca, donde el lenguaje y la cultura se mantienen distintivos hoy⁵. Durante la época colonial la unidad étnica del maya yucateco (en marcado contraste con las numerosas divisiones étnicas y lingüísticas existentes entre los mayas de las tierras altas de Guatemala y Chiapas) y la pobreza de la tierra en la región, hicieron de Yucatán un lugar poco atractivo para el gobierno colonial, sin posibilidades de generar riquezas a largo plazo. Estas llegaron a la Península solamente en las últimas décadas del siglo XIX, cuando el

⁴Una versión preliminar de esta sección se presentó en la Conferencia *Mestizaje/Mestizagens*, University of Cambridge, UK, 2005.

⁵ La construcción y representación de la identidad maya-yucateca sigue siendo punto de discusión, que gira en torno a su producción, consumo y negociación hacia dentro y fuera de la región, y es tema del libro, *Representaciones y etno-grafía. Imágenes e imaginación de lo yucateco*. Universidad Autónoma de Yucatán (en prensa), de Ayora Díaz, Steffan Igor y Rosa Gabriela Vargas Cetina (coords.). En este texto remito a mi capítulo "La isla que no se parece a otra: la narrativa yucateca entre el deseo y la imaginación", que profundiza en las ideas de isla-nación-región, desde el Caribe continental.

boom henequenero, a partir de los 1870s, lanzó a los hacendados yucatecos al mercado mundial. El henequén era “oro verde”, y dominaría el panorama económico⁶ de la región hasta después de la revolución de 1910, sobreviviendo también a las reformas agrarias de Lázaro Cárdenas. Una docena de familias, conocida como La Casta Divina, controló la industria henequenera: las familias, acumularon riquezas económicas cuantiosas, además de un prestigio social importante, heredado de padres a hijos y consolidado con acuerdos matrimoniales apropiados. Aunque obviamente ha ocurrido un mestizaje paulatino, Yucatán es aún una región altamente consciente de los orígenes raciales y hay más de una lectura posible del antiguo adagio “Yucatán, el país que no se parece a otro”, o la etiqueta adherida a la ciudad de Mérida “Mérida, la blanca”. Hoy, las diferencias socio-económicas, culturales y étnicas son más evidentes que nunca, con marcados contrastes entre ciudad, campo y costa, así como entre diferentes zonas de la ciudad. Sin embargo, los yucatecos (los que gobiernan, lo que tienen el poder sobre la representación de la identidad) se refieren a sí mismos como una población dividida entre “blanca y mestiza”, sin una clara definición de quien es blanco, ni tampoco por qué una población numerosa maya, rural y/o urbana es nombrada mestiza, al igual que la clase media yucateca. En muchas esferas de la sociedad yucateca sigue operando el cómodo blanqueamiento del discurso nacional: somos todos mestizos, y al parecer, entonces, dejan de existir tanto el indígena, como el afro-mexicano. Es en la narrativa contemporánea donde encontramos ejemplos de los complejos y turbulentos procesos de interacción cultural y en donde las múltiples capas y facetas son recordadas y enfrentadas.

Los narradores yucatecos, hoy, rechazan conscientemente la idea una identidad única, decidiendo reubicarse, por el contrario, dentro de los límites imprecisos de la hibridez, la interculturalidad y la poética de la relación. En medio de estas articulaciones inter/intra-culturales encontramos los espacios liminales e “in-between” que ha identificado Homi Bhabha. Estos escritores se alimentan de los espacios marginales, desafían y borran las fronteras y los límites establecidos por el discurso nacional y re-escriben el discurso regional yucateco en los espacios movedizos y dinámicos que se hallan entre la nación (México) y la región (Caribe). Esta oscilación pendular no privilegia ni un lado, ni el otro, pero con un grito irreverente, quiere todo. Con esta postura es posible comprender las dinámicas identitarias hacia adentro de la región, pues en vez de dar voz solamente a un espacio marginal (Yucatán) y colocarlo dentro de los discursos nacionales, también es posible matizar la diversidad de voces dentro de la región y alejarnos de la representación de “lo yucateco” como un todo. En este sentido, la hibridez no es un factor de fusión y armonía; tampoco es el catalizador de la deconstrucción de la nación, aunque sí la cuestiona. Aquí, la hibridez es apoderada por los escritores yucatecos para la

⁶ El “oro verde” llegó a dominar también en las esferas socioculturales de la región, volviéndose mono-cultura, similar a la caña en las islas. Cuando llegué por primera vez a Yucatán en 1985 la industria henequenera se encontraba sumida a una larga crisis, pero aún se cultivaba extensamente en la región. Al salir de la ciudad de Mérida, en dirección oriente o sur-oriente, aún se veían las enormes extensiones de tierras cultivadas exclusivamente con henequén a las que refería la gente, “los mares de henequén”. Hoy en día, los jóvenes desconocen la planta y jamás han visto un mar de henequén. Se ha perdido un estilo de vida y una forma de habla que caracterizó a Yucatán durante un siglo.

construcción -en primer lugar- de la identidad regional, una identidad regional posicionada para negociar con la nación, con la región Caribe y consigo misma⁷.

A pesar de un discurso nacional oficial de mestizaje durante el siglo XIX y primera mitad del siglo XX, los procesos de interacción racial en Yucatán han resistido el blanqueamiento, para producir una tensión entre el discurso mestizo y una realidad social diferenciada y sojuzgada racial y económicamente. Las divisiones sociales aquí, a diferencia de otras regiones más cercanas a la capital de la Nación, son muy claras: indio/no-indio, nada en el medio. Entonces, ¿dónde cabe el discurso nacional del mestizaje?⁸ La invención del mestizo en el discurso narrativo yucateco no se logra hasta principios del siglo XX. Antes, los intelectuales liberales del siglo XIX habían puesto de manifiesto que solo les interesaba el indígena maya para “utilizar” la herencia cultural prehispánica y marcar la diferencia de Yucatán con respecto al resto de la república en un intento por mantener una hegemonía y autonomía regional. Escritores e intelectuales yucatecos de la talla de Justo Sierra O'Reilly o Eligio Ancona harán pocas o ninguna referencia a la población indígena; las únicas referencias se hacen para nombrar tradiciones y costumbres, las cuales de alguna manera confieren una identidad “regional” -para el ojo externo- y “significan” a Yucatán. Desde principios del siglo XX hay cambios, y es partir de este momento que empezamos a identificar las tensiones existentes en la articulación de nación y región y desde la región hacia su interior.

El ejemplo más visible es la obra polémica de Antonio Mediz Bolio, intelectual distinguido, hablante de maya (pero no de origen maya), poeta, narrador, guionista, traductor y diplomático quien representaba al gobierno de México en Nicaragua, Costa Rica, Argentina y España. Sin embargo, la mayor parte de su obra cabe dentro del área ambigua e imprecisa del indigenismo mexicano, que fue designado para promover las raíces indígenas de la nación mexicana, a la vez que proyectaba una visión de un país moderno, una sociedad posrevolucionaria y mestiza. Desde Manuel Gamio en los 1900s, a Cárdenas en los 1930s, con la participación y apoyo de Vasconcelos, los muralistas, y otros intelectuales como Alfonso Reyes, numerosos

⁷ Lo que argumento aquí no es un rechazo a lo híbrido desde la perspectiva de Bhabha, sino la posibilidad de llevarlo a otro espacio -el regional-, y mirar hacia adentro para evitar un nuevo binarismo. La investigación de Shalini Puri en los últimos años ha contribuido mucho a estas formulaciones, en particular, en su libro *The Caribbean Postcolonial* (2004) y Puri, Shalini (1999). “I contend that interrogating this displacement might challenge the now almost formulaic association of cultural hybridity with the disruption of the nation state. For if, on the one hand, as theorists such as Homi Bhabha have persuasively shown, cultural hybridity points to destabilizing and subversive contradictions in purist and homogenizing narratives of the nations, it is by no means clear that these contradictions necessarily disable the nation even at the level of rhetoric, far less at the level of political economy. It seems important to analyze how, the discursive resistances cultural hybridity might offer can be either recontained or elaborated into a more properly oppositional discourse [...]” (2004, 13).

⁸ El historiador mexicano Enrique Florescano [1997] refiere a la “invención del mestizo” como unos de los mayores logros del régimen de Porfirio Díaz, hacía finales del siglo XIX. Sobre una base de la nación mestiza, Díaz imaginó un México moderno en el umbral del siglo XX. Su proyecto mestizo es claramente representado en la obra de escritores como Ignacio Altamirano, en *El Zarco* [1901].

proyectos fueron ideados a nivel nacional y puestos en práctica para “incorporar” las culturas indígenas al proyecto de la nación mexicana. Mediz Bolio, con el patrocinio de Reyes, tenía la tarea de idealizar al indígena maya y su cultura, para convertirlo en algo distintivo y a la vez representativo de la nueva cara del México mestizo: una cara blanca con raíces indias; y mientras más profundas las raíces, (y ocultas), mejor. Aunque parecía que se abría un espacio para los mayas de Yucatán, el resultado final apuntará más a una cerrazón y a un mecanismo de control. El discurso literario proporcionaba el espacio idóneo para reconstruir y re-escribir la identidad regional. En su más famoso texto narrativo, *La tierra del faisán y del venado* [1922], Mediz Bolio afirma que tradujo del maya al español las leyendas que cuenta; de manera simbólica, también tradujo al indígena mismo en un sujeto más aceptable, y más occidental. Constantemente hace resaltar una calidad de “misterio” y “asombro” en torno a la lengua y la cultura mayas, y “sus” indios pronto se convierten en un conjunto de valores culturales: ni siquiera son seres humanos.

En un claro desafío a las normas sociales y literarias establecidas, Joaquín Bestard (Mérida, 1935 -) cuestiona las bases de una identidad mestiza para la península. En su novela de 1985, *De la misma herida*, se refiere al “Mestizaje que no quieren ellos ni nosotros, que sale sobrando y que viene a complicar las cosas de nuestra tierra” (Bestard 1985, 49). No le interesa aquí un sujeto mestizo, sino que se preocupa por entender el mestizaje como proceso e impacto en la región, y no “el mestizo”, como producto. Así, su narrativa juega con numerosas estrategias variadas de las cuales la más relevante para esta discusión es su manejo del espacio y el uso de la fragmentación para desconstruir los estereotipos regionales utilizados para significar “Yucatán” desde dentro y fuera de la región.

En la mayoría de sus textos –en cuentos y en novela –la acción se desarrolla en un pueblo mítico, llamado “Beyhualé”. En lengua maya significa “tal vez”, “quizá” o “puede ser”. Como sugiere el nombre, este pueblo es a la vez ficcional y, aparentemente, no lo es: no se encuentra en ningún mapa, pero pertenece a la experiencia de vida de todos los yucatecos. La ubicación geográfica del pueblo así como su composición demográfica nunca se repite en los cuentos y novelas, revelando, de este modo, cada nueva ficción, una faceta más de las muchas que tiene Yucatán. Beyhualé, como un pueblo nómada, se halla en el interior rural, en la costa o en la ciudad, constantemente transformando su imagen para simbolizar la sociedad transculturada que representa, y notablemente, encarnando esa calidad caribeña de movilidad y fluctuación. Como camaleón, el pueblo alcanza su representación más compleja en la novela, *Ciento y un años Koyoc* [2004], en donde Beyhualé es el punto focal de un mundo narrativo que gira en torno a los relatos y recuerdos de don Maximito, un anciano de 101 años⁹. Maximito trae la historia de la nación, el mundo

⁹ Como ejemplo de la conceptualización que Bestard tiene de la narrativa como “cuerpo viviente”, que, como el pueblo que representa, sus narraciones están en un diálogo permanente consigo mismas, con esta novela el autor narra la anécdota que realmente, a la hora de su publicación, Maximito ya contaba con unos 104 años debido a la larga espera en el proceso editorial. De la misma manera, Maximito es también el personaje principal de una serie de cartas-fabulaciones publicadas durante varios años en el periódico “Por Esto!”, en Yucatán. Frecuentemente, comenta el autor, al subirse al autobús, sobre todo

y la región a Beyhualé, re-leyendo todo desde su perspectiva, y adjudicándose la autoridad narrativa. Esta técnica, que jerarquiza la región por encima de la nación, es una de las maneras en que Bestard intenta moverse en contra de la tendencia nacional que suele someter la región al centralismo. Maximito tiene un papel fundamental en este proyecto literario que juega con los límites e intenta no solamente hablar desde los márgenes, sino desbaratar los márgenes por completo. Maximito asume la voz narrativa desde el espacio marginal de la novela. Se vuelve cimarrón, negándose a aceptar las acciones de su familia para excluirlo del espacio comunal de la casa y obligándolo a ocupar un rincón polvoriento. Desde este nuevo espacio, sin embargo, Maximito encuentra su voz y se vuelve narrador, cuenta-cuentos, creador de historias -de las historias grandes, y también de las pequeñas e íntimas- todas fragmentadas en 101 pedazos. De alguna manera, entonces, la imagen fragmentada de la región la hace MÁS que la nación, cada fragmento parte de un todo, enorme; cada fragmento traslapándose, uno con otro, a veces repitiendo, a veces proporcionando un ángulo distinto de los eventos. En este texto, Bestard busca la manera para representar la diversidad sin caer en binarismos y fórmulas; la meta es retener la unidad por medio de la diversidad.

Maximito se enfrenta a su pasado y mira al presente¹⁰ por medio de un proceso de remembranza a la vez doloroso y traumático; y en su re-escritura del pasado hace resaltar los peligros latentes en los estereotipos que frecuentemente suplen las realidades más profundas que yacen ocultas. La fragmentación de la memoria, su naturaleza arbitraria y la afirmación inocente de Maximito de no tener control alguno sobre el orden de los recuerdos ni tampoco de su temáticas¹¹, se expresan en la narrativa en la secuencia de fragmentos hilados al azar con rupturas al orden cronológico, así como también la reubicación de la perspectiva narrativa para fijar el mundo entero en Yucatán. Edouard Glissant refiere a la importancia de liberar la memoria de los rigores del pensamiento occidental y plantea: “Memory in our works is not a calendar memory; our experience of time does not keep company with the rhythms of month and year alone: it is aggravated by the void, the final sentence of the Plantation” (Glissant 2000, 72). Maximito no necesita ordenar eventos ni eliminar las repeticiones, pues cada una se erige como estrategia importante para establecer las multiplicidades y los traslapes que dan sentido a los procesos inter/intra culturales en Yucatán.

en las áreas rurales del interior, los pasajeros lo “reconocen” como don Maximito, y le preguntan cómo están las cosas en Beyhualé. (Conversaciones con el autor).

¹⁰ Homi Bhabha arguye que “[re-membering] is never a silent act of introspection or retrospection. It is a painful re-membering, a construction, piece by piece, of the dismembered past, in order to explain the trauma of the present” (Bhabha 63). Es en este sentido que los fragmentos de recuerdos “sin orden” aparentemente espontáneos cobran un significado transcendente en la obra.

¹¹ En la novela, Maximito explica con irónica inocencia que: “[...] se los contaré cuando me renazcan los recuerdos, porque las cosas tampoco salen así de ora quiero hablar de esto ai viene enterito como culebra del huevo.

Pero a mi edá, tengo que agarrando los hilos sueltos y jalar con cuidado, con tal que no se rompan, y luego a ver qué pesqué, deseando por amor de Dios sea lo que busco a gatas” (Bestard 2004, 17).

En una novela más temprana, *Balada de la Mérida Antigua* [2000], una de las pocas novelas que traslada la discusión étnica a la ciudad¹², Bestard trata más directamente con el mestizaje en un nivel temático, y también en el empleo de un complejo sistema de estrategias narrativas -fragmentación, intertextualidad e intratextualidad. Con Maximito Koyoc no hubo una discusión abierta sobre la problemática étnica en la región; ninguno de los personajes se construyó con características definidas, a pesar de ubicarse espacialmente en un área fuera de la ciudad, tradicionalmente entendido como “pueblo”, y por ende, “mestizo”. En *Balada*, sin embargo, esta situación se pone de cabeza, y el pueblo rural invade la ciudad. Los tres personajes principales representan, al inicio, los estereotipos tradicionales generados en el discurso dominante de la región: blanco, indígena, mestizo. Doña Sara, blanca, clase media/alta, un apellido de abolengo y dueña de una casona colonial antigua, en el centro histórico de la ciudad de Mérida; su hijo, Escolástico, un solterón envejecido; y x-Pet, indígena maya (del pueblo de Beyhualé) quien fue traída a la ciudad como la criada. Escolástico es descrito como biológicamente como mestizo pues se infiere que su padre (ausente) era indígena; pero también es mestizo culturalmente, pues crece entre las dos fuerzas maternas de Sara y x-Pet. Sin embargo, Escolástico representaría aquí el mestizo estéril, el producto estático del que advertía Antonio Cornejo Polar: es decir, un objeto seco, destructivo, y finalmente no productivo. Retrata un punto fijo, y no un proceso en movimiento. Escolástico no acepta ni entiende su sangre mezclada, conflicto personal que también crea un choque estéril que no avanza a ningún lado:

Se lavó y se talló con sosquil, aunque por momentos olvida el detalle sus movimientos por rutinarios, mientras su rostro vuelve a capturar la bipolaridad escondida tan efectivamente. Esa triste sonrisa capaz de impregnar a su boca un gesto distinto.

De pronto, queda indeciso sobre de qué lado hacerse la vereda: del español o el maya.

Se siente burlado. Pero su carácter termina imponiéndose. Está bien, **un día me la haré a la derecha y el siguiente a la izquierda.** (Bestard 2000, 31)¹³

Más aún, Escolástico solo es capaz de relacionarse con la población indígena por medio de sus estudios esotéricos y el periodismo. Es decir, como el criollo decimonónico, desconoce al indígena de carne y hueso, al ser humano, privilegiando al indígena construido en el discurso letrado. Intenta escribir sobre los mayas, pero sus textos periodísticos son re-escrituras de textos coloniales clásicos, elaborados por

¹² Los refranes populares refieren a la ciudad de Mérida como “la ciudad blanca”, ofreciendo varias explicaciones al visitante: la blanca piedra caliza de la península, la limpieza de las calles y casas, y el fondo blanco de traje regional –huipil o terno. No obstante, la blancura de la ciudad también refiere implícitamente a la división étnica y la postura asumida por el discurso regional dominante, que “ubica” y define al área rural como “mestizo” (léase indígena), y la ciudad como blanca. Si bien, la definición de blanco no es aclarada, se entiende aquí como “ausencia de indígenas”. Es sobre esta conceptualización de la ciudad blanca que Bestard desarrolla el argumento de la novela, confrontando los tabúes raciales de la ciudad..

¹³ Énfasis Margaret Shrimpton.

españoles: *La relación de las cosas de Yucatán*, de fray Diego de Landa, y otros textos coloniales como *Los cantares de Dzitbalché*, (traducido del maya al español). Escolástico se convierte en una parodia de los escritores indigenistas de principios del siglo mencionados arriba, como Mediz Bolio, pero aquí con la ironía adicional que él mismo es de ascendencia indígena y fue criado por x-Pet. Donde Bestard innova es precisamente con x-Pet. Ella es maya, del área rural del interior, y es por medio de x-Pet y su participación activa en un mestizaje cultural que el discurso narrativo enuncia y afirma. Como Maximito, x-Pet se traslada al espacio central de la novela, después de haber sido primero silenciado y marginado por los personajes blancos/no-mestizos. Existen numerosos ejemplos de su paulatino avance sobre la ciudad, transformándola, y llevando consigo la cultura, lenguaje y cosmovisión mayas al mundo urbano de Doña Sara. Uno de los momentos más significativos es cuando llega por primera vez a la casa, con su Ceiba lista para sembrar. El árbol ha pasado por un ritual en preparación para su migración al espacio urbano y cuando x-Pet siembra el árbol en el amplio jardín de la casona, pronto extiende sus raíces para volverse el punto central del patio y los espacios colindantes:

X-Pet trajo la Ceiba de su pueblo. [...] La matita la acomodó en una canasta de chilibes y mimbre, tejidos muy apretados para que no saliera la tierra. Doña Sara le preguntó la causa de su apuro y los tantos cuidados para con la planta. Me la dio un h-men (curandero) explicó. La trasplantamos del patio de su casa. Así, x-Pet trasladó el fragmento de su Beyhualé para adornar el solar meridano. [...] X-Pet eligió el fondo del patio para sembrar su Ceiba. Esta creció y sus ramas sobrepasaron y se extendieron por arriba de los muros de división de los solares colindantes. Pero ningún vecino reclamó nunca la caída de hojas o basura en sus terrenos, también ocupados con frutales. (Bestard 2000, 215)

La presencia silenciosa de x-Pet en la novela -nunca habla directamente- es remplazada por su abrumadora presencia física en casi todas las escenas del texto, solamente con estar presente representa un desafío a las creencias de Doña Sara y a los esfuerzos que ésta hace para obviarla. Incapaz de marginar a x-Pet, Sara y Escolástico se dan cuenta de lo difícil que es distinguir entre las dos mujeres: los modelos y roles de ambas, cada quien ubicada en un espacio claramente delimitado (pueblo rural/ciudad), han sido desbaratados, sus identidades respectivas re-escritas, yuxtapuestas y traslapadas: “Tu volviste a x-Pet así [...] a tu imagen y semejanza [...] dificulta distinguir entre señora y sirviente” (Bestard 2000,197).

Lo que observamos en estos ejemplos es cómo Bestard plantea desde un principio desafiar y rediseñar los modelos y estereotipos -tanto los creados dentro de la región para el autoconsumo, como los impuestos desde afuera- que han dictado una única identidad mestiza sobre la región. Al resaltar la cultura maya en sus novelas sin la intencionalidad de aislarla o folklorizarla, Bestard coloca lo maya en primer plano, con el poder de tomar decisiones, actuar, enunciar con su propia voz. Es también significativo que evita una construcción única, monolítica de la identidad regional,

pues ni los personajes mayas, ni las áreas rurales son espacios narrativos fijos, sino que, más bien, se configuran a partir de la multiplicidad y la hibridez, valiéndose de las estrategias de desmembrar/rememorar y de fragmentación. Como concluye Juan Castro, “The importance of the analysis of the discourse of mestizaje is rooted in the need to uncover the social and cultural oppositions hidden by its veneer of homogeneity (Castro 1999, 10). Retornamos, entonces, a la conceptualización de Glissant sobre mestizaje, como un proceso que se transforma constantemente, siempre tejiendo nuevas relaciones, pero sin fusionar o aplanar los conflictos que necesariamente surgen.

3. Tejiendo caminos en el Caribe continental

“To take the straight path was not the best way of getting to places, and if the traces twisted and turned through the woods, you had to twist and turn with them... You had to take the traces, scramble their order with the irrationality of a runaway”.

Patrick Chamoiseau

“A boundary is not that at which something stops but as the Greeks recognized, the boundary is that from which something begins its presencing”.

Heidegger

Mis acercamientos al estudio del Caribe y en particular mi investigación de las dinámicas complejas del área continental, han seguido a propósito los caminos zigzagueantes de Chamoiseau, señalados en el epígrafe. Si a veces el marco ha parecido ecléctico, su irracionalidad aparente me ha llevado a cruzar umbrales capaces de revelar mil caras en nuestro Caribe. Esto se me hizo más patente al explorar escritores de Yucatán y de Guyana, autores que habitan dos extremos opuestos el área continental, de Norte a Sur. Por un lado, buscaba profundizar en la obra de los diversos escritores como individuos, pero, por el otro, mi interés era comprender el Caribe continental como una región, en sí una y diversa. Como señalé al inicio del ensayo, esta zona continental pone en relieve problemáticas complejas con respecto a la pertinencia o no de diferentes partes de la zona al espacio Caribe: Guyana, por ejemplo, siempre es reconocido como país caribeño, a pesar de estar ubicado en la Amazonía, en las profundidades del continente americano; por el otro lado, Yucatán, de tradición hispana no anglo, siempre debe justificar su pertenencia a la región. Si miramos ambos espacios como Caribe, y le quitamos la etiqueta de sudamericano, mexicano, latinoamericano, se vuelven a posicionar de forma sugerente e invitan a cuestionar las definiciones canónicas del Caribe a partir de lo

afro caribeño. En este caso, los escritores de ambas zonas¹⁴ encuentran en las poblaciones autóctonas la evidencia de las relaciones inter/intraculturales que construyen la identidad regional.

En el caso de Wilson Harris, por ejemplo, el interés en sus orígenes lo lleva a tejer las historias amerindias, caribeñas y mayas, claramente representadas en su proyecto narrativo de *Guyana Quartet* a *Jonestown*, como él mismo afirma en “New preface to *Palace of the Peacock* (1998). El puente poético que emplea al vincular las culturas mexicanas, maya, caribeña y amerindias no es del todo imaginario, pues los movimientos e intercambios entre toltecas y mayas (Quetzalcoatl and Kukulcán) están bien documentados, así como entre Kukulcán y Huracán. Harris habla de una tradición arquetéptica que inspira su obsesión con las culturas precolombinas:

[...] the uncanny termination of a bridge of rhythm arcing or curving from pre-Colombian Mexico into the pre-Colombian and post-Colombian Guianas in South America. At the ancient Mexican origin or genesis of the bridge is the apparition of Quetzalcoat. [...] Further along the bridge looms Kukulcan, the obscure ancestor of migrating species. [...] Next arises Huracan or Hurrican who shakes the bridge to its foundations and demolishes worlds. Hurrican subsides into the bone-flute of Yurokon, the eternal child. Yurokon is the termination of the history or story-line of the bridge in the Guianas. (Harris en Bundy 1998, 54)

Para Harris, los orígenes traslapados son una necesidad para la identidad regional, de la misma manera que las Guianas se ubican como espacio liminal entre América del Sur y el Caribe: “But in an equally real sense, the British Guiana he [Harris, sic] was born and grew up in and the Guianas as they are now, are as much a part of South America as they are the Caribbean. They are the hinges of the globe. They have been formed by the histories of more than one imperial project” (Riach 1995, 40). Aquí recordamos la situación de Yucatán, territorio que oscila como péndulo entre el Caribe y México, y de manera más gráfica si miramos a su representación cambiante en la cartografía colonial, a principios del siglo XVI¹⁵. Bestard parece hacerse eco de las palabras de Harris al escribir en 1994 “[...] Yucatán, asiento de la cultura Maya, mira hacia el Caribe y tiene sus raíces en el norte de Centroamérica, es simplemente algo único y maravillosos” (Bestard 1994, 6). En este complejo proceso que transita por diferentes etapas de fragmentación y reconstrucción, los pedazos individuales se yuxtaponen, dejando imágenes inestables e imprecisas que invitan a leer lo que Harris llama “cross-culturality”. De manera similar, Joaquín Bestard refiere a Yucatán como un mundo en donde las identidades regionales se acomodan chocándose como en un collage, representado en su narrativa de forma metonímica en los espacios fluctuantes de Beyhaulé.

¹⁴ Ver, por ejemplo, Joaquín Bestard, Briceida Cuevas, Juan Chavéz, Wilson Harris, Pauline Melville o Mark McWatt.

¹⁵ Una serie de mapas elaborados entre 1525 y 1532 muestran a Yucatán como una isla (1525y 1532); y también como península (1527 y 1529). La región fue conquistada finalmente en 1542.

Las construcciones elaboradas de ambos escritores, cuyas perspectivas de los procesos de interacción cultural en la región condujeron ambos a desarrollar desafiantes representaciones artísticas de sus sociedades, puede aportar otros argumentos: a muchos les ha preocupado que el “sueño” de lo uno y diverso caribeño, o la existencia de sociedades inter/intraculturales sea solamente posible en el imaginario literario. Es revelador, entonces, encontrar en una colección de narrativa oral beliceña modelos zigzagueantes similares, identidades traslapadas, fronteras obviadas y un desafío a la imposición de categorías literarias. En Timothy Hagerty and Mary Gomez Parham's *If Di Pin Neva Ben: folktales and legends of Belize* [2004] el plan original de los antologistas e investigadores era estructurar la colección según las diferentes divisiones étnicas del país, pero lo tuvieron que abandonar “when it became evident that most of the major folkloric elements in the country have crossed ethnic boundaries. Thus we find Anansi, for example, among the Mestizo, Garifuna and East Indians, while the Duende, which is Hispanic and Maya in origin, exists among all ethnic groups” (Hagerty and Gómez Parham 2004, 11). Hagerty y Gómez Parham lograron identificar siete diferentes representaciones de la “fantasma seductora”, conocida entre los maya de Yucatán y Belice como la Xtabay. Otros variantes registrados por los investigadores del proyecto no son considerados totalmente de origen indígena -como la Llorona (México), “La Sucia del Agua” (Guatemala), la Siguanaba (El Salvador), la Agayama (Garifuna) y Long Booby Suzy (Creoles). Todas estas variantes co-existen con la Xtabay. No obstante, en las tierras altas de Guatemala las comunidades narran relatos de la Siguanaba, quien guarda mucha relación con la Xtabay de los mayas-yucatecos, y aparentemente no es una construcción ladina/no-indígena (Pérez 2004). En un estudio realizado en las tierras altas de Guatemala y las bajas de Yucatán sobre costumbres y culturas en celebración de la muerte, se grabaron muchas historias orales sobre *apariciones*, que confirman la presencia de la Siguanaba entre los Quiché de Guatemala. Las diferencias entre las mujeres fantasmales y otras apariciones tendrían más que ver con el lugar, la hora y las condiciones de la muerte (Pérez 2004). Mientras los relatos beliceños revelan claramente un “mosaic of multiethnic oral traditions that captures the essence of Belizean culture and reflects its diversity as well as its unity” (Hagerty 15), es también evidente que este “mosaic” se extiende más allá de la nación para tejerse en toda la región: hacia Yucatán en el norte, El Salvador al sur.

A partir de estas primeras revelaciones sobre los puentes y conexiones culturales representados en los discursos literarios en la región continental, el paso siguiente es considerar las generaciones de escritores jóvenes. Joaquín Bestard pertenece a una generación de escritores mayores, consolidados; por sus aportes a la identidad regional contemporánea Bestard funge como referente fundacional para los escritores que siguen. Sin profundizar en este estudio sobre la obra de Harris, el análisis se ha centrado en su ensayística y en particular en dos aspectos fundamentales que permiten comprender no solamente los países individuales, sino entender la región continental como área una y diversa, con dinámicas internas propias de la zona insular. A la vez, es a partir de Harris, escritor de la generación fundacional del Caribe anglófono, que esta identidad regional continental puede entenderse en

términos de su base indígena y su multilingüismo: los puentes que atraviesan esta zona son imprescindibles, y así su insistencia en vincular Quetzalcoatl, Kukulcán y Huracán¹⁶. Pero, ¿cómo responden los escritores jóvenes? Éstos, nacidos en la era globalizada, hijos y nietos del posmodernismo ya no necesitan etiquetas; ser escritor no requiere anunciar primero, ni probar, una que otra identidad. La colección de cuentos del joven escritor Juan Esteban Chávez¹⁷ ofrece algunas respuestas interesantes al respecto y parece reafirmar la propuesta de Glissant sobre la necesidad de tejer las raíces en el plano horizontal como rizoma, para fortalecer los traslapes inherentes que hace de nosotros quienes somos. Las historias de Chávez, a primera vista se parecen a otros “novísimos” de fin de siglo: referencias a tecnología (específicamente todo lo relacionado con internet); lo urbano, tópicos cotidianos generalmente interiorizados, y frecuentemente narrados con humor oscuro e ironía. Son narrativas complejas y barrocas que exploran la poética y los límites de la escritura. Con una segunda lectura, la segunda y tercera sección de la colección adquiere un mayor significado y exige una relectura del todo. La segunda sección, “Mitoficciones”, está claramente inspirada en tradiciones mayas, y en una cosmovisión indígena, estilizada por la pluma de un joven no indígena pero sí inmerso en un espacio atravesado por la cultura maya contemporánea. Tejiendo pasado y futuro, leemos una reconstrucción moderna de la vida en Chichén Itzá: desvestido de su grandeza como una de las siete maravillas del mundo, se vuelve un escenario cotidiano. La re-escritura de mitos y cuentos indígenas responde a su postura moderna y contemporánea y a su propia inquietud intelectual frente a sus raíces culturales. En la tercera sección del libro, Chávez se concentra en los elementos de la alquimia -Agua, Aire, Tierra, Bilis negra, Elixir, Lettera rarísima- una mezcla extraña de tradiciones antiguas, pero que señala la potencialidad del proceso de interacción, un proceso alquimista. Notablemente, el último cuento en la sección configura un lugar fantástico, habitado por hadas y unicornios, pero el entorno está combinado con elementos locales, siempre transformados bajo la lente del barroco-mágico del joven Chávez: “panteras fosforescentes de obsidiana, vegetales

¹⁶También Harris es un importante referente para el libre empleo de la imaginación creativa, como señala Mark McWatt. En un ensayo sobre Wilson Harris que aborda precisamente el peligro de colocar “etiquetas” sobre el conocimiento, Mcwatt aboga, como Harris, por la creatividad y libertad de la imaginación: “This essay it seems to me, helps to explain some of the difficulties we encounter with those who resist the freedom of the imagination and seek to insist on channeling knowledge and understanding down narrow pathways towards preconceived notions of national, regional or racial identity”. (McWatt en Maes-Jelinek, Hena y Bénédicte Ledent (eds.) 2002, 135). McWatt remite a un ensayo de Harris en donde el escrito afirma “A one-track mind-set or psychology of brute realism is undeniable in many areas of the globe. We cannot, in the deepest senses, alleviate the suffering of victims of crime, in entertainment, in politics. The abuse of the elements has set in train changing weather patterns, storm, famine, drought. But I am suggesting that the Furies also brings a most searching scrutiny into things we take for granted, into links between ages and realms we tend to bypass or eclipse, they also bring long-neglected keys which are pertinent to a literacy of the imagination, pertinent to the conversion of boundaries of fear into thresholds beyond the tyranny and the charisma of fear. Such paradox is native to the genius of creation, it is native to a buried core-response within communities in the womb of space and time and the tasks of the regeneration of our age” (Harris en Bundy 1999, 235-6).

¹⁷Juan Esteban Chávez, nacido en 1982. *Mandrágora*, Mérida, Yucatán, 2006, es su tercera publicación.

parlanchines, gemas rodadoras, hormigas con orejas flamenco binaries” (Chávez, 2006, 78-9). De nuevo haciendo eco con el concepto de tiempo/memoria de Glissant, la última frase del cuento marca el flujo hacia el pasado en la memoria y de nuevo al futuro: “[...] nosotros en medio, par, capturando fragmentos para revivir mañana, mejor ahora, un lugar del cual siempre nos traiga reminiscencias el azafrán, aquí, emergente, consecuencia perpendicular a la existencia, nuestra tierra de ninguna parte [...]” (Chávez 2006, 79).

Mirando a la colección como un todo, encontramos un grupo de textos diversos que van de lo universal a lo regional, y de las formas narrativas de elite a las formas orales y populares, de lo fantástico a lo indígena; sin embargo, Chávez no impone ningún orden jerárquico. No le importa si se opone lo elitista a lo popular o a lo universal; tampoco le interesa contrastar lo regional con lo universal, o con lo oral. Así, Chávez aparentemente construye un texto a partir del rizoma, los nexos horizontales que unen al azar las experiencias vividas, como los manglares que caracterizan el entorno. El autor rechaza las etiquetas, niega la necesidad de la jerarquización, el orden vertical, y va en busca de lo que nombra: “una estética de lo diverso: las raíces naturales o culturales no se contraponen de manera antagónica, pero se complementan para potenciar la capacidad expresiva cuando se abreva de fuentes nativas o fantásticas para reflexionar las múltiples interacciones que desencadena esa dialéctica”¹⁸.

A través de estos ejemplos variados he intentado mostrar las fuerzas constructivas detrás de la hibridez, con toda su diversidad y sus formas de operar en el Caribe continental, un área que se mueve constantemente entre distintas conceptualizaciones de sí misma: como nación-estado, como regiones dentro de naciones, como regiones dentro de regiones. Mi interés a lo largo del artículo descansa sobre dos cuestiones esenciales: por un lado, los problemas asociados con la hibridez, que debe ser entendida como proceso dinámico y diverso, que NO conduce a un orden mundial armónico, sino, al contrario, es la fuerza que revela las diferentes facetas y capas de nuestras sociedades. Por el otro, quise explorar estas diferentes facetas a través de distintas generaciones, espacios y fronteras, para demostrar las relaciones intrincadas que se forman entre las realidades sociales y las representaciones literarias, las cuales no necesitan experimentarse solamente en los espacios esotéricos del imaginario. Los espacios del Caribe continental se vuelven fronteras yuxtapuestas, como bisagras que unen “de una cierta manera” (Benítez Rojo, 1996) el continente a las islas.

Bibliografía.

Benítez Rojo, Antonio. *The repeating island. The Caribbean and the postmodern perspective*. Durham: Duke University Press, 1996.

Bestard, Joaquín. *De la misma herida*. Mérida: Maldonado Editores, 1985.

¹⁸ Comentarios expresados en una breve entrevista con Juan Esteban Chávez , el 25 de mayo de 2006.

_____ *Balada de la Mérida antigua*. Mérida: Colección Capital Americana de la Cultura, Ayuntamiento de Mérida, 2000.

_____ *Ciento y un años, Koyoc*, Mérida. Universidad Autónoma de Yucatán, 2004.

Bhabha, Homi. "The Postcolonial and the Postmodern. The question of agency." En *Location of Culture*. London and New York: Routledge, 2000. 171-197.

Castro, Juan de. *Mestizo nations. Culture, race and conformity in Latin American Literature*. Tucson, Arizona: The University of Arizona Press, 1999.

Chávez, Juan Esteban. *Mandrágora*. Mérida: Editorial Fabbro, 2006.

Collier, Gordon. "A disunified field theory of creolization". En Bénédicte Ledent (ed.) *Bridges across chasms. Towards a transcultural future in Caribbean literature*. Belgium: Liège Language and Literature, Université de Liège. 293-301.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeniedad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Perú: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", 2003.

_____ "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes." En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 47 (1998): 7-11.

Florescano, Enrique. *Etnia, estado y nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*. México: Nuevo Siglo, Aguilar, 1997.

Giovanetti, Jorge. "The Elusive Organization of "Identity": Race, Religion, and Empire Among Caribbean Migrants in Cuba." En *Small Axe. A journal of criticism*. Special Issue: Crossing Borders of Language and Culture. 19, Volume 10 (2006): 1-27.

Glissant, Edouard. *Poetics of relation* (trans. Betsy Wing). Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.

Hagerty, Timothy and Mary Gomez Parham (eds.). *If Di Pin Neva Ben: folktales and legends of Belize*. Benque Viejo del Carmen, Belize: Belizean Writers series, Cubola Productions, 2004.

Harris, Wilson. "New preface to *Palace of the Peacock*" (1998). En Andrew Bundy (ed.) *The Unfinished genesis of the imagination. Selected essays of Wilson Harris*. London and New York: Routledge, 1999. 53-57.

_____ "Apprenticeship to the furies". En Bundy, Andrew *The Unfinished genesis of the imagination. Selected essays of Wilson Harris*. London and New York: Routledge, 1999. 226-236.

James, C.L.R. *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution* Second Edition, revised. New York: Random House, Vintage Books Edition, 1989.

Jelly-Schapiro, Joshua. "Are we all creoles now? Ethnicity and nation in a heterogeneous Caribbean diaspora". En Anton L. Allahar (ed.). *Ethnicity, class and nationalism. Caribbean and Extra-Caribbean dimensions*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2005. 23-55.

Maes-Jelinek, Hena, y Bénédicte Ledent (eds.). *Theatre of the Arts. Wilson Harris and the Caribbean*, Cross/Cultures 60, Amsterdam: Rodopi Press, 2002.

McWatt, Mark "Omens of humanity" world texts and contexts in critical writings fo Wilson Harris" En Maes-Jelinek, Hena, y Bénédicte Ledent (eds.). *Theatre of the Arts. Wilson Harris and the Caribbean*, Cross/Cultures 60, Amsterdam: Rodopi Press, 2002.

Mediz Bolio, Antonio. *La tierra del faisán y del venado*. Mérida: Maldonado Editores, 1989 [1922].

Pérez Dzib, Rosalba. "Los relatos de aparecidos en la tradición oral del área Maya", Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias Antropológicas, UADY, 2004.

Puri, Shalini. "Canonized hybridities, resistant hybridities: Chutney Soca, Carnival and the Politics of Nationalism". En Edmondson, Belinda (ed.). *Caribbean Romances. The Politics of Regional Representation*. Virginia: The University Press of Virginia, 1999. 12-38.

_____ *The Caribbean Postcolonial. Social Equality, Post Nationalism and Cultural Hybridity*. New York: Palgrave, MacMillan, 2004.

_____ "After the Fact: A Response to My Critics". En *Small Axe. A journal of criticism*. Special Issue: Crossing Borders of Language and Culture. 19, Volume 10 (2006): 218-230.

Riach, Alan. "The presence of actual angels. The fractal poetics of Wilson Harris." En *Callaloo* 18/1 (1995): 34-44.

Shrimpton, Margaret. "La isla que no se parece a otra: la narrativa yucateca entre el deseo y la imaginación". En Ayora Díaz, Steffan Igor y Rosa Gabriela Vargas Cetina (coords.). *Representaciones y etno-grafía. Imágenes e imaginación de lo yucateco*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, (en prensa).

_____ "Derribando la plantación: espacios de la imaginación literaria en la narrativa yucateca-caribeña." *Revista Brasileira do Caribe*, VI/ 11 (2005): 237-60.

_____ *Tejer historias en el Caribe. La narrativa yucateca en el Caribe*. Mérida/La Habana: Universidad Autónoma de Yucatán/Editorial Artes y Letras. 2006.

Wood, Yolanda "Repensar el espacio Caribe". En *Revista de la Universidad de La Habana* 236 (1989): 65-80.

Isabel Luberza Oppenheimer: variaciones de una misma *plena*

Leonora Simonovis
Universidad de San Diego

Resumen

El presente artículo indaga en la representación de la mujer negra en el cuento “La última plena que bailó Luberza,” del puertorriqueño Manuel Ramos Otero. En el cuento la plena puertorriqueña se relaciona con la marginación racial y social del personaje, quien representa un colectivo social cuyo discurso ha sido ignorado y *blanqueado* por la hegemonía patriarcal dominante.

Résumé

Le présent article étudie la représentation de la femme noire dans le conte « La última plena que bailó Luberza », du portoricain Manuel Ramos Otero. Dans le conte la *plena* portoricaine est reliée à la marginalisation raciale et sociale du personnage, qui représente un collectif social dont le discours a été ignoré et blanchi par l’hégémonie patriarcale dominante.

“En el barrio de San Antón
el mismo día que nació este son
nació la negra más orgullosa
Luberza llaman por vanidosa
a la más hermosa de San Antón.”

Manuel Ramos Otero
“La última *plena* que bailó Luberza”

En el Caribe hispanohablante la música siempre ha tenido preponderancia sobre otras manifestaciones artísticas, incluyendo la literatura. Así lo afirma el escritor e investigador cubano Alejo Carpentier en su libro *La música en Cuba* (1946), y aunque se refiere en particular a la música cubana, esta afirmación puede extenderse al resto del Caribe: “En la isla, la música se anticipó siempre a las artes plásticas y a la literatura, logrando madurez cuando otras manifestaciones del espíritu – exceptuándose la poesía– sólo estaban en su fase incipiente” (48). Por su parte el sociólogo puertorriqueño Ángel G. Quintero Rivera, establece en el prefacio de su libro *Salsa, sabor y control* (1998) el hecho de que “en el Caribe antes del verbo fue el tambor, el ritmo y el movimiento,” al tiempo que alega que la música y el baile se convirtieron en medios de comunicación que sirvieron para resolver problemáticas lingüísticas entre conquistadores y conquistados (14). De este modo, en el Caribe la música contribuyó significativamente a formar identidades sociales y culturales, a la vez que se transformó en una forma de expresión que en ocasiones, llega a sustituir al lenguaje hablado.

El presente artículo explora la relación simbiótica que existe entre música y literatura en el cuento “La última *plena* que bailó Luberza” (1979) del escritor puertorriqueño Manuel Ramos Otero (1948-1990).¹ El cuento alude tangencialmente a las conexiones que el género musical de la *plena* tiene con la representación de la mujer negra puertorriqueña y su inserción dentro de la historia y la sociedad. Es decir, los orígenes africanos de la *plena* y su consecuente marginalización cobran significado a partir de la construcción de la figura de la mujer negra y se convierten en significantes que aluden a una polarización racial que se inscribe en todos los niveles de la sociedad y la cultura puertorriqueñas.

Isabel “La Negra,” Isabel Luberza e Isabel Luberza Oppenheimer son algunos de los nombres con los que se conoce a esta famosa prostituta de Ponce, cuya vida fascinante y misteriosa inspiró a tres escritores puertorriqueños a escribir sobre ella: el ya mencionado Manuel Ramos Otero, Rosario Ferré (1938-), quien le dedica otro cuento llamado “Cuando las mujeres quieren a los hombres” (1975) y más recientemente Mayra Santos-Febres (1966-), quien publicó la novela *Nuestra Señora de la Noche* (2006). De todos, el cuento de Ferré ha sido el más reseñado por la crítica, especialmente por su tratamiento de la relación entre raza, clase y género en la sociedad puertorriqueña, así como por la fuerte crítica que hace del patriarcado y la opresión de la mujer independientemente de su posición social. Tanto el cuento de Ferré como el de Ramos Otero fueron publicados en la Revista *Zona de carga y descarga* en el año 1975 a raíz de la muerte de la verdadera Isabel Luberza. Ambos escritores acordaron indagar en los hechos que rodearon la vida de esta mujer y abordarlos desde distintos puntos de vista en sus obras. No obstante, el lenguaje sexualizado y según algunos, obsceno, del cuento de Ferré y su fuerte crítica al patriarcado, que comprometía a los sectores dominantes de la sociedad, provocó tal escándalo que, los hermanos Ramayo, figuras prominentes de la sociedad que contribuían económicamente con la revista, le quitaron su apoyo y eventualmente esta desapareció del mundo literario (Aparicio 3).

De Isabel Luberza es muy poco lo que se sabe, aparte de que nació en el barrio de San Antón durante la primera década del siglo XX. Fue la dueña de un prostíbulo en Ponce, el *Elizabeth's Dancing Club*, el cual se convirtió en una de las atracciones principales de la época, puesto que su clientela contaba con hombres de distintas clases sociales, incluyendo políticos y soldados del ejército norteamericano. Luberza fue asesinada en 1974 y el misterio que rodea su muerte aún no ha sido esclarecido. Tanto Ramos Otero, como Ferré y Santos-Febres han retomado algunos aspectos de esta historia “incompleta” para tejer las suyas, intentando esclarecer aspectos diversos de la vida de la prostituta. En el caso de Ramos Otero, el cuento narra los acontecimientos del último día en la vida de Luberza. A diferencia de la historia de

¹ En su artículo “Interpreting Puerto Rico’s Cultural Myths,” Edward Mullen compara “La última *plena*” con el cuento “Cuando las mujeres quieren a los hombres” de Rosario Ferré, pero se centra principalmente en el aspecto sincrético del cuento, así como en el inconsciente colectivo que se manifiesta en los prejuicios raciales y sociales que exploran ambas historias. Hasta la fecha no he encontrado un trabajo crítico que se centre sólo en “La última *plena*...”.

Ferré, en el que vemos a una prostituta exuberante y sensual, el personaje de “La última plena...” es una mujer cuya decadencia física deja percibir el paso de los años, así como el deterioro moral al que se ha sometido y que refleja la corrupción de la sociedad en la que vive. El título del cuento “La última plena que bailó Luberza” no solamente anticipa lo que será el final del mismo y la muerte del personaje, sino que también implica una conexión entre el personaje de Luberza y el género musical de la plena y su contenido racial y social.

Una de las características fundamentales de la música del Caribe hispano es su heterogeneidad, ya que el intercambio cultural que tuvo lugar desde los primeros encuentros entre conquistadores y habitantes nativos de los países caribeños fomentó la circulación de prácticas musicales, tanto europeas como indígenas y africanas. Aunque algunos investigadores afirman que la población indígena en el Caribe fue diezmada en su totalidad, sociólogos como Quintero Rivera sostienen que una gran cantidad de indígenas escaparon de sus amos y formaron comunidades con esclavos negros y algunos españoles que venían como polizontes en los barcos –y que habían sido perseguidos por ser *marranos* –descendientes de judíos- o por tener ascendencia mora. Es justamente en el seno de estos grupos donde comienzan a conformarse los distintos géneros musicales que conocemos hoy, a partir del diálogo entre todas estas culturas² Y es por esa razón que el sociólogo británico Simon Frith alega que los géneros musicales populares dominantes en todas las sociedades se originaron en los márgenes sociales, entre los pobres, los inmigrantes y los desclasados (274). En este sentido, la música popular caribeña simboliza un cruce entre clase social, raza y tradiciones orales de distinta procedencia, a la vez que describe la evolución y transformación de prácticas culturales ancestrales.

Por otra parte, Timothy Reiss comenta que la música para los africanos tiene un carácter funcional, puesto que se integra a todas las otras actividades, tanto culturales, como sociales y políticas, en las que los miembros de una sociedad expresan y consolidan sus relaciones interpersonales, sus creencias y sus actitudes ante la vida (10). En este punto coincide con Antonio Benítez-Rojo, quien no solamente subraya la importancia del ritmo africano, sino que lo define como un “principio organizativo” (14) de la vida cotidiana y de la cultura. El ritmo, visto de esta manera, dialoga con las distintas instancias que componen la vida en sociedad, construyendo un espacio ideológico que antecede a todos los procesos políticos, sociales y culturales que sobrevinieron con la colonización. Benítez-Rojo explica que una parte muy importante de la literatura del Caribe gira en torno a la noción del ritmo, lo que es evidente en las obras de autores como Luis Palés Matos, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Lydia Vega, Rosario Ferré y Manuel Ramos Otero, entre otros. En “La

² Quintero define a estos grupos como cimarrones, puesto que aunque normalmente se identifica el término con los esclavos africanos que escapaban de las plantaciones, quienes huían no eran solamente africanos. Por ende, el sociólogo propone usar el término “en el amplio sentido utilizado por Alejo Carpentier en su relato sobre los inicios del período colonial –*El Camino de Santiago*. En él describe un encuentro en el *hinterland* cubano entre los distintos tipos de escapados que hemos mencionado: negros, indios y españoles de posible ascendencia marrana o mora” (Quintero 220).

última *plena*...” el ritmo puede percibirse tanto en la historia –con la mención de la *plena* dedicada a Luberza y el significado que tiene para ella- como en la construcción y en el tono de la misma.

Antes de entrar en el análisis del cuento, es importante destacar algunos aspectos significativos de la historia de la *plena* que son claves para entender su importancia en el contenido del mismo. El crítico e investigador Juan Flores explica que la *plena* surge en las plantas azucareras de la costa puertorriqueña al comienzo del siglo XX, por lo que siempre fue considerada como música de negros. Su estructura se caracteriza por ser un canto responsorial de origen africano en el que un individuo toma la palabra y va cantando mientras los otros le hacen coro –de hecho, la influencia de este estilo puede evidenciarse en el género musical de la salsa hoy día. La *plena* tiene un estilo narrativo, en el que muchas veces se insertan comentarios satíricos sobre el abuso de poder o se habla de lo que sucede a diario en el barrio en relación con el resto del mundo: “En qué pararán ¡Dios!/en que pararán las cosas,/los rusos han tirado un satélite a la vuelta del mundo” (en Quintero 164). Por ello a veces se le llama “periódico cantado” (Flores 258) y esto la convierte en un género musical que la acerca a la crónica, ya que ambas tienen la misma finalidad: describir la realidad inmediata del sujeto que canta o cuenta. La importancia de la *plena* se halla en que expresa la lucha del día a día de la gente de los caseríos, pero además representó un replanteamiento del papel social y cultural de la cultura africana en Puerto Rico, así como la apertura de un espacio para las manifestaciones culturales afro puertorriqueñas.

Por otro lado, Frances Aparicio establece una comparación entre la danza puertorriqueña, la cual ha sido considerada como música nacional de la isla, y la *plena*. Aparicio señala que desde la época de la colonia, el sistema patriarcal reprimió las manifestaciones musicales de ascendencia africana, puesto que lo africano era sinónimo de exotismo, erotismo, sexualidad desbordada e indolencia (14). La danza, aunque contiene elementos africanos, fue depurada de cualquier traza de ellos, de tal manera que se convirtió en la expresión de los valores burgueses durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. La danza se desarrolla en Ponce, donde también surge el partido autonomista puertorriqueño, el cual promueve la idea de la *gran familia puertorriqueña* frente a las imposiciones de España. Esta posición, sin embargo, no hacía sino sustituir el paternalismo español por un paternalismo local en el que la población y sus creencias son blanqueadas en aras de un nacionalismo que resulta, a todas luces, incompatible con la realidad. La *gran familia puertorriqueña* representa a una sociedad homogeneizada y carente de conflictos raciales y sociales. Estos conflictos pueden percibirse claramente en la marginación del personaje de Luberza en “La última *plena*...”, así como en los esfuerzos que hace el personaje para asimilarse a una sociedad que la rechaza.

Por otra parte, Aparicio sostiene que algunos musicólogos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX representaban la danza y la *plena* en sus estudios como figuras femeninas, lo cual les permitía abordar los conflictos raciales y culturales de la época desde un sistema de inclusiones y exclusiones propio del discurso patriarcal

dominante. Así, el discurso de la musicología, en la medida en que reafirmaba la dominación del patriarcado sobre el discurso y sobre la sexualidad de la mujer y del otro racial y cultural, contribuía también a sentar las bases para la construcción de una identidad puertorriqueña. En este sentido, el ritmo de la música, los instrumentos, la forma de bailar y la clase social con la cual cada tipo de música se identifica, se relacionan directamente con lo femenino y con la forma como es definido por la sociedad puertorriqueña. Aparicio explica cómo la danza, según musicólogos como Brau, Veray y Alonso, entre otros, representa a la dama de sociedad, contenida dentro de los patrones preestablecidos y depurados de “primitivismos” –africanismos- que se ponen de manifiesto en los bailes de salón. La *plena* en cambio, se asocia con la sensualidad de la mujer negra y por ende con la promiscuidad y la prostitución, ya que su ritmo y cadencia invitan al baile callejero y libre, un baile que la Isabel Luberza del cuento de Ramos Otero recuerda con una emoción muy particular en el último día de su vida. La representación de la mujer negra como objeto sexualizado no es tan evidente en el cuento de Ramos Otero como en el de Ferré, ya que Otero se centra en la interioridad del personaje de Luberza, así como en su decadencia física y moral, mientras que Ferré representa a una mujer joven, vital y ambiciosa³. La referencia a la *plena* en el cuento de Ramos Otero, se convierte en un metadiscursos sobre la nacionalidad y la identidad puertorriqueñas que definen las intersecciones entre raza, clase y género en Puerto Rico.

“La última *plena*...” explora la intimidad y la subjetividad de Isabel Luberza con una narración que alterna los monólogos en primera persona de la protagonista con las intervenciones de un narrador en tercera persona, cuya función es la de aclarar aquellos aspectos que resultan difíciles de descifrar para el lector. El cuento se divide en siete segmentos que representan distintas horas del último día en que Luberza estuvo viva. La Isabel Luberza de “La última *plena*...” es una mujer de setenta y dos años, cansada de sus propias ambiciones y de las de quienes la rodean y quien día a día se siente cada vez más cerca de la muerte: “ese parado frente al parque de Bombas se parece al difunto Meñón; ese otro sentado en el banco de la plaza se parece al difunto Gastón; ese otro recostado sobre la puerta del Comité Pipiolo se parece al difunto Franciscolo” (52). Así, en la medida en que nos adentramos en la historia, los sueños y vivencias de la protagonista nos preparan para su muerte, la cual, aunque anticipada, no deja de sorprender por la violencia que encarna.

Al describir a Luberza el narrador de la historia pone énfasis en el contraste entre la imagen de la protagonista como una mujer frágil y avejentada y su comportamiento fiero frente a la clientela del prostíbulo o a los hombres con quienes negocia. En la segunda escena de la historia –“9:53 AM”-, mientras Luberza se desplaza por la ciudad en su limosina, el narrador relata los movimientos del personaje describiendo

³Como afirma Frances Aparicio, la modernización en Puerto Rico trajo consigo permeabilidad económica y privilegios para los sectores marginados. Por ende, la clase dominante consideraba el ascenso social y económico de estos sujetos como una amenaza a su hegemonía (54). Esto se manifiesta en un discurso que criminaliza a la mujer negra y la convierte en una ser promiscuo y sexualizado.

el deterioro físico: “con la mano izquierda se afloja el zapato liberando el pie deforme con huesos puntiagudos” (49) o el hecho de que “se arrastra solitaria con su bastón” (52). No obstante, cuando Luberza maneja sus negocios, se transforma en una mujer cautelosa y hasta amenazante, con el aire de quien se sabe influyente y poderosa. Su comportamiento denota un exceso de confianza en sí misma que proviene de su posición económica y su habilidad para los negocios. En un momento en el que espera un cargamento de Bolivia, su contacto intenta engañarla ofreciéndole otro cargamento proveniente de Taiwan, a lo cual Luberza replica: “se necesita tener mucho cojón para atreverse con Frau Luberza Oppenheimer...que ni tú ni ese gobierno de pacotilla pueden con Frau Luberza...” (61). Además, afirma que de haber querido habría podido ser senadora y que “ningún macho es más macho que Frau Luberza,” por lo que la auto-representación del personaje resulta contradictoria, puesto que aunque por su género, su raza y el tipo de trabajo que realiza se encuentra subordinada a la ideología dominante, ella se considera a sí misma como un macho, en el sentido en que ha adquirido el poder adquisitivo suficiente para enfrentarse a cualquier persona, independientemente de su posición social y de su influencia.

Resulta interesante el hecho de que, a pesar de ser un sujeto triplemente marginado por la sociedad –mujer, negra, prostituta-, Luberza se representa como un personaje que tiene el control de sus negocios y los contactos que necesita para llevar a cabo sus proyectos en una época en la que ninguna mujer, independientemente de su clase social, hubiera podido hacerlo: “porque yo y que tengo contactos con la aduana y puede que sea cierto” (61). Como Luberza ha sido aislada del mundo femenino por su condición de prostituta –excepto por la mujeres que trabajan para ella- se siente más cómoda entre los hombres, principalmente porque ha descubierto sus debilidades y ha aprendido a manipularlas. Es así como el narrador cuenta como un “Licenciado de San Juan, [...] perdido en la llamarada de los encantos de Luberza le prestó el dinero para que abriera su primer bar” (59). También Miseria, una de las prostitutas que trabaja para Luberza y que se ha convertido en su asistente personal le dice que “lo que se necesita para administrar un negocio de esta naturaleza es mucha cabeza y mucha diplomacia y codearse con gente de clase de la misma envergadura que usted se codea Frau Luberza” (55). Irónicamente, Frau Luberza adquiere para sus pupilas el estatus de “dama,” mientras que para el resto de la sociedad y a pesar de los privilegios económicos que ha obtenido, sigue siendo una prostituta cualquiera.

Es precisamente esta marginación la que hace que Luberza vaya a la iglesia a comprar su entrada al “reino de los cielos.” El primer segmento del cuento nos muestra cómo Luberza va hasta la iglesia y le paga medio millón de pesos al Monseñor quien, para aprovechar la donación de Luberza y por el hecho de que esta amenaza con darle el dinero a otras iglesias que sí le venderían su lugar en el cielo, debe callarse los comentarios que, debido a su profesión y a sus prejuicios, quisiera hacerle: “¡Tú Luberza de los mil demonios del fango ni tu dinero ni tus gangarras de dama elegante pueden tapar las peste de tu sudor de azufre negra bandolera puta arrabalera a ti no te toca ni el pedazo de cielo polvoriento sobre San Antón!” (50). Por otro lado, nos enteramos al final de este diálogo que el Monseñor recibe frecuentemente los servicios de Eduviges, una de las trabajadoras del prostíbulo de

Luberza. El día en que ocurre la transacción entre Luberza y el Monseñor, la primera le ofrece los servicios de la Providencia, quien acaba de llegar de Ciudad Trujillo, ya que la Eduviges “se la tenía prometida al alcalde” (51). La descripción que hace el narrador del Monseñor incluye palabras que se burlan de su apariencia física como “su torso de ballena embalsamada” y sus “ojitos de zancudo”, pero también denotan su voracidad. De hecho, cuando Luberza le entrega el cheque el narrador afirma que el Monseñor lo ve “como un buitres de la llanura con mirada de Inquisición Española,” (50) comparándolo así con el ave de carroña que espera pacientemente para devorar lo que otros dejan y que se aprovecha de las circunstancias.

La irreverencia de Luberza hacia el representante de la iglesia se relaciona directamente con el tono satírico de la *plena*, el cual tiene como función por una parte, narrar los acontecimientos cotidianos de los sectores marginados –como el proletariado y las mujeres– y por otra, describir las reacciones de los distintos sujetos frente a estos acontecimientos. Este último aspecto tiene una importancia fundamental, puesto que nos permite acceder a las reflexiones, pensamientos y reacciones de los miembros de la clase trabajadora puertorriqueña. Por ejemplo, en la *plena* “Mamita llegó el obispo,” que se cree fue escrita por una mujer, la narradora cuenta como el Obispo de Roma llega a la isla y lo describe como “qué cosa tan linda/qué cosa tan mona.” Habla de cómo las mujeres del pueblo “ahora se han vuelto todas devotas” quiere que “me lo dejen para mí sola” (en Aparicio 80-81). El comentario denota un elemento sexual implícito en el discurso de la mujer que alude a una inserción del sujeto marginado en el discurso patriarcal, el cual queda invertido en la *plena*. Es la mujer la que desea al hombre, a un hombre religioso además, y lo expresa abiertamente. Por tanto, el hombre blanco se convierte en objeto del deseo. En “La última *plena*,” el deseo sexual de Luberza se ha apagado y queda sólo en el recuerdo pero el cuento hace alusión a la subordinación de los personajes masculinos frente a la imponente presencia de Luberza.

Así, el chantaje y las amenazas de Luberza hacia el Monseñor, tanto como la consecuente revelación de este como uno de los clientes principales del prostíbulo, forman parte de la estrategia del narrador, quien se vale de la estructura discursiva de la *plena* para criticar a la sociedad en la que vivió Luberza. Al mismo tiempo, el discurso irreverente de la *plena* le permite a la protagonista insertarse en el espacio religioso que le ha sido negado por el resto de la sociedad a partir del uso de su influencia y de su manipulación de la debilidad del clérigo. Como sugiere Frances Aparicio, Luberza llegó a ser tan poderosa que sus contribuciones a la iglesia y a instituciones caritativas le otorgaron un status social y una visibilidad que nunca se le hubiera permitido a ninguna prostituta (54). En este sentido, la modernización de las ciudades durante la primera mitad del siglo XX –y en el caso de Puerto Rico las transformaciones que devinieron de la invasión norteamericana– le permitió a algunos grupos marginados adquirir un estatus social distinto. En el cuento, el ascenso social y económico de Luberza se dio gracias a los diferentes negocios que realizaba, muchos de ellos de carácter ilegal y de allí que sea considerada como una criminal por quienes la rodean. La posición socioeconómica que ha logrado tiene su precio y Luberza se encuentra constantemente tratando de mantenerla a flote. De allí su

presencia en la iglesia y su relación con el Monseñor y otros personajes importantes como el Alcalde.

Como mencioné anteriormente, el discurso del narrador del cuento de Ramos Otero sigue la estructura de una *plena*, en el sentido en que alterna sus comentarios con las reflexiones y monólogos de Luberza. Es decir, la historia pareciera asumir la forma responsorial tan propia de la *plena*, ya que la función del narrador es la de aclarar lo que está sucediendo, respondiendo así a los monólogos del personaje y revelando hechos de la vida de Luberza en los que esta se muestra como un personaje vulnerable y frágil:

Lo oye el libro forrado en cuero de padrote, grabado a mano con una aguja de fuego está escrito el nombre de Frau Luberza, por el primer hombre que la llamó Frau Luberza [...] en ese libro está la vida de Luberza Oppenheimer [...] nunca se nombra el nombre del hombre que le regaló el libro, que fue el mismo que le tatuó el muslo con Frau Luberza un día colegial a la hora del recreo y Luberza se creyó que el amor. (60)

Estas revelaciones se van haciendo cada vez más patentes, construyendo así al personaje de Luberza a partir de fragmentos de vivencias y recuerdos. Hacia el final de la historia, Luberza se convierte en el único personaje y el narrador desaparece, con lo cual el lector queda enfrentado a las reflexiones entrecortadas de la protagonista, así como al misterio que envuelve a su muerte.

Las intervenciones de Luberza y del narrador, están llenas de repeticiones y de oraciones y referencias a santos, tanto del repertorio católico, como del panteón Yoruba. En ocasiones, lo que cuenta el narrador se interrumpe para dar paso a una intervención de Luberza, como en una especie de letanía: “Cuando la limusina de Frau Luberza Oppenheimer pasa por las calles de Ponce va pisando charcos de la única lluvia que ha caído en tres meses calurosos y queda salpicada de diminutos arcoiris que Frau Luberza llama meao de magos (cuídame San Judas Tadeo protector de los desvalidos como yo)” (51). A pesar de que la historia se construye principalmente desde dos puntos de vista, el del narrador y el del Luberza, también en el apartado de las “2:30 PM” intervienen las voces de las trabajadoras del prostíbulo a partir del personaje de Miseria, quien le da un recuento a Luberza de lo que está pasando entre ellas y le sugiere estrategias para manejar mejor el negocio: “la Calandria es jefa ahora que usted decidió dedicarse nada más que a los affairs administrativos y yo no estoy de acuerdo con su retiro Frau Luberz [...]” (54). La ferocidad de la Luberza que defiende sus negocios se apaga ante la joven que se ha vuelto su confidente y asistente personal y quien se encarga de retocar su apariencia personal: “Me maquilla el rostro[...] me rejuvenece y hace que los 72 años de Luberza parezcan los 45 años de una mujer madura por la experiencia de la vida” (58). Al caer la tarde, Luberza se transforma nuevamente en la madama del prostíbulo, quien se pasea por los pasillos supervisando a sus pupilas.

Durante la mayor parte del cuento, Luberza habla de sus sueños y premoniciones en las que casi siempre está la referencia a una *plena* que fue especialmente hecha para ella y que la lanzó a la fama en el barrio de Ponce: “En el barrio de san Antón/el mismo día que nació este son/nació la negra más orgullosa/Luberza llaman por vanidosa/a la más hermosa de San Antón” (63). Luberza recuerda su juventud y cómo era admirada por su belleza, por hombres y mujeres de todas las edades. La vitalidad de sus recuerdos contrastan con el aspecto físico de su personaje, con su “peluca de cabellos ondulados” y su “batola negra de chiffon y satín” (58) que aunque la hacen parecer más joven, no esconden los estragos que ha dejado el paso de los años. Para Luberza ya no existe el deseo erótico sino que este le es transmitido a las trabajadoras del prostíbulo, cuyos gemidos y movimientos Luberza escucha detrás de las puertas de los cuartos: “Y pega el oído sobre la puerta Frau Luberza. Y todo lo siente Frau Luberza” (65). La relación de Isabel Luberza con los hombres que la rodean carece de erotismo y se limita a una lucha de poderes en las que ella debe hacer uso de intimidaciones y amenazas para no salir perdiendo. Las trabajadoras del prostíbulo, sin embargo, se convierten en instrumentos que utiliza Luberza para sus negociaciones y de ahí que ella se mantenga vigilante y alerta ante todo lo que sucede en el *Elizabeth's*.

La historia de Luberza puede compararse con la historia de la *plena*, la cual tuvo su primer auge durante las primeras décadas del siglo XX, luego fue convertida en baile de salón, perdiendo así su esencia contestataria original, y posteriormente volvió a cobrar fuerza y mayor visibilidad durante los años '50 con Rafael Cortijo y su Combo. La vida de Luberza también pareciera haber vivido estos altibajos y transformaciones, de joven proletaria a (ma)dama de prostíbulo, a ser una de las figuras más poderosas de Ponce. Por otra parte, la *plena*/historia de Luberza y su significado dentro del cuento representan los cambios económicos y sociales en Puerto Rico a partir de la transición de una economía predominantemente agrícola al capitalismo. El desplazamiento de terratenientes y hacendados y el surgimiento de nuevas industrias abrieron puestos de trabajo para personas de los estratos más bajos de la sociedad con una paga más justa que la que recibían trabajando la tierra. Luberza también aprovecha esta situación para construir el *Elizabeth's Dancing Club*, así como para invertir en distintos negocios.

Sin embargo, y a pesar de la fama que adquirió Luberza con su prostíbulo, con su posición económica y sus negocios por todo Ponce y a pesar, también, de su influencia sobre algunos de los hombres más prominentes de la sociedad, Luberza sigue siendo un personaje marginado precisamente por aquello que la ha convertido en una mujer poderosa e influyente: su trabajo. Fuera de las paredes del prostíbulo Luberza tiene que conformarse con “comprar” espacios sociales que le han sido negados por lo que ella representa: una mujer de raza negra y de clase proletaria que ha logrado colarse en los estratos más altos de la sociedad Ponceña y que justamente por eso es juzgada como una criminal. Como afirma Frances Aparicio, la *plena* fue marginada e ignorada por los discursos hegemónicos por ser considerada *música de negros* (27). Luberza, a pesar de los privilegios que ha adquirido también ha sido

marginada por una sociedad cuyos discursos dominantes la excluyen por su género, por su raza y por ser prostituta.

Por otra parte, la *plena* tiene un lado contestatario que confronta las hegemonías dominantes a partir de la ironía, la parodia y la sátira. Como subtexto de la cultura puertorriqueña, la *plena* invierte los valores subyacentes a la tradición patriarcal y subraya la existencia de oposiciones binarias que niegan la hibridez cultural puertorriqueña. La representación de la mujer negra como una figura sexualizada y marginada es contrarrestada en el cuento a través de la estructura de la *plena*, mediante la cual Isabel Luberza puede reflexionar como personaje y adquirir una voz propia dentro del cuento. Es decir, la *plena* es el discurso que estructura la historia y la vida de Luberza y que le permite insertarse en el discurso del otro –el narrador– hasta que lo desplaza completamente y es ella quien nos cuenta su propio final:

cuatro machos de humo han venido a matarme [...] uno pateo la puerta y entra apunta la pistola dispara mi corazón palpita el hombro derecho el otro apunta la pistola dispara rompe tres costillas el otro apunta dispara inunda sangre la garganta el otro apunta dispara vacía los pulmones me quedo sin aire uno dispara remata el corazón [...]. (68)

Al final del cuento, las premoniciones de Luberza se convierten en realidad y a manera de una crónica roja, ella misma va reseñando su propia muerte. El final del cuento es desesperanzado en el sentido en que indica que los privilegios obtenidos por Luberza, aunque le permitieron encontrar un espacio dentro de la sociedad, fueron también los que la llevaron a la muerte. El crítico Edward Muller afirma que la imagen de la mujer negra representa una fuerza liberadora, en el sentido en que forma parte de una mitología popular a partir de la cual se construye la nacionalidad puertorriqueña (95). Sin embargo, me inclino por la idea de que esta fuerza liberadora no tiene cabida dentro de la definición de lo nacional en Puerto Rico, puesto que Luberza muere como una criminal, es decir, al final de la historia asume el rol que la sociedad misma le asignó.

El narrador describe constantemente los conflictos de la protagonista en su afán por mantener el estatus socioeconómico que ha adquirido y, a pesar de que el personaje logra tomar las riendas de su propia historia, su discurso es entrecortado y fragmentado. No obstante, concuerdo con Mullen en el hecho de que Luberza encarna a un colectivo social y por ende “La última *plena*...” plantea las intersecciones, tensiones y conflictos entre raza, clase y género que subyacen a la formación de la identidad puertorriqueña. Así, las inclusiones y exclusiones que supone la construcción de la nacionalidad representan un discurso que, lejos de ser descolonizador, se convierte en una reproducción de los valores coloniales. Irónicamente, la colonización surge desde dentro de la isla misma y de ahí su complejidad.

Bibliografía

Aparicio, Frances. *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. New England: Wesleyan UP, 1998.

Benítez-Rojo, Antonio. "Música y Literatura en el Caribe." En *Horizontes* 43 (2001): 13-28.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

Flores, Juan. "In Cortijo's Wake: *Crónica* and Popular Music." En Timothy J. Reiss (ed.). *Music, Writing and Cultural Unity in the Caribbean*. New Jersey: African World Press, 2005.

Frith Simon. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge (MA): Harvard UP, 1996.

Mullen, Edward. "Interpreting Puerto Rico's Cultural Myths." En *The Americas Review. A Review of Hispanic Literature and of Art of the USA* 17 (1989): 88-97.

Quintero Rivera, Angel G. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1999.

Ramos Otero, Manuel. "La última *plena* que bailó Luberza." En *El cuento de la mujer del mar*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Huracán, 1979.

Reiss, Timothy. "Introduction: Music, Writing, and Ocean Circuits." En Timothy Reiss (ed.). *Music, Writing, and Cultural Unity in the Caribbean*. Trenton, NJ: Africa World Press, Inc., 2005.

**¿Qué somos?: identidades creolizadas, estéticas de resistencia y *pathos* colonial
en la poesía dominicana del temprano siglo XX.
El caso de Franklin Mieses Burgos**

Graciela Maglia
Pontificia Universidad Javeriana

Resumen

En República Dominicana, el discurso racista de las élites ha constituido una comunidad imaginada de nación *blanqueada*. Frente a esta realidad en el campo del poder de la década del 40, la poesía de Franklin Mieses Burgos expresará la antillanía desde dentro, legible en la autoafirmación del *homo caribbeans* en su complejidad histórica, en la cual la “doble conciencia” aporta un espacio de alienación colonial resuelto aquí por la aceptación explícita del legado paradójico y la invitación gozosa a continuar la vida.

Résumé

En République Dominicaine, le discours raciste des élites a construit une communauté imaginée de nation «blanchie». Face à cette réalité du pouvoir dans les années 40, la poésie de Franklin Mieses Burgos exprimera l'antillanité selon une perspective intérieure, lisible dans l'auto-affirmation de l'*homo caribbeans* dans sa complexité historique, au sein de laquelle la "double conscience" apporte un espace d'aliénation coloniale résolue ici par l'acceptation de l'héritage paradoxal et l'invitation enjouée à continuer la vie.

“El paisaje dominicano que se advierte en mi poesía es el real y existe en ella en contraposición con el falso paisaje nacionalista de maraca turística que el régimen trujillista quería imponernos.”¹

“I was responsible at the same time for my body, for my race, for my ancestors. I subjected myself to an objective examination, I discovered my blackness, my ethnic characteristics; and I was battered down by tom-toms, cannibalism, intellectual deficiency, fetishism, racial defects, slave-ships...”

Franz Fanon. *Black skin, white masks.*²

“La identificación ambivalente del mundo racista [...] transforma la idea del hombre en su imagen alienada;

¹ Encuesta a Franklin Mieses Burgos, realizada por Alberto Baeza Flores el 2 de agosto de 1975. Cfr. Baeza Flores, Alberto: 556.

² “Yo era al mismo tiempo responsable por mi cuerpo, por mi raza, por mis ancestros. Yo me sometí a mi mismo a una examinación objetiva. Descubrí mi negritud, mis características y fui abatido por tom-toms, canibalismo, deficiencia intelectual, fetichismo, defectos raciales, barcos negreros”.

no el Yo y el Otro sino la otredad del Yo inscrita en los palimpsestos perversos de la identidad colonial.”

Homi Bhabha. *El lugar de la cultura*.

Franklin Mieses Burgos (1907-1976) pertenece al grupo de *La Poesía sorprendida* junto a Alberto Baeza Florez, Eugenio Fernández Granell, Mariano Lebrón Saviñón y Freddy Gatón Arce. Se reunían en casa de Rafael Américo Henríquez Castro en las célebres tertulias literarias de “La Cueva” y llegaron a publicar veintiún números de la revista *La poesía sorprendida*, desde octubre de 1943 a mayo de 1947. *La Poesía Sorprendida* detentó una posición autónoma en el campo literario dominicano de los años cuarenta e incursionó en la labor crítica, y, partiendo de la poesía dominicana, trató de gestar la patria antillana, con la que soñaran De Hostos y Martí (Baeza Flores, 538).

Varias tendencias poéticas rivalizaban en el campo literario dominicano en los albores del siglo XX. En la línea de ruptura se encuentran el *Vedrinismo*, cuyo creador, Vigil Díaz (1912), introduce renovaciones vanguardistas³ en la poesía dominicana;⁴ el *Postumismo* (1921), alrededor de Domingo Moreno Jiménez, quien enfrenta la Academia local y la tradición hispanófila y facilita el salto a la modernidad en poesía; *Los Nuevos* (1935), grupo de la provincia de La Vega, discriminado por los capitalinos, cuyo líder fuera Rubén Suro;⁵ *Los Independientes del 40*, exiliados del régimen trujillista, como Manuel del Cabral Incháustegui Cabral, y Hernández Franco; y *Los Sorprendidos*, movimiento organizado alrededor de Franklin Mieses Burgos, Américo Henríquez, Manel Llanes y Mariano Lebrón Saviñón.⁶ Su revista *La Poesía Sorprendida* (1943-1947) respondió a la publicación oficialista de los *Cuadernos Dominicanos de Cultura* (1943)⁷ desde una toma de posición autónoma, con una propuesta en contra de la mentalidad tradicional de las tendencias nacionalistas, cuyo localismo folklórico restringía el horizonte cultural dominicano al cerco de la aldea.

Sin duda, la década de 1930 separó dos generaciones en el campo literario dominicano: de un lado, la generación anterior a 1930, entre quienes se destacan los poetas Gastón Deligne, autor de *Galaripsos*, Emilio Prud'Homme, compositor del Himno Nacional y Arturo Pellerano Castro, cuya obra *Criollas* de 1907 pinta la vida

³El poema “Arabesco”, publicado en 1917 en la Revista *La primada de América*, N°2, corrobora la introducción del versolibrismo en República Dominicana.

⁴Cfr. Gutiérrez Franklin, *Antología Histórica de la poesía dominicana del siglo XX (1912-1995)*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

⁵Precursor de la poesía negrista en la isla con sus dos composiciones que expresan solidaridad con el vecino haitiano: *Rabiaca del haitiano que espanta mosquitos* y *Monólogo del negro con novia*.

⁶Cocco-De Filippis. op. cit., p. 54. Cfr. entre otros, Rosario Candelier, Bruno, *Símbolos y arquetipos en la lírica Dominicana*, Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra. Santiago. República Dominicana., 1989, p. 21 y s.s.

⁷La dirección de los *Cuadernos* estaba a cargo de Pedro René Contín Aybar, quien integró el grupo de ideólogos del trujillismo, junto con Inchaustegui Cabral, Arturo Pena Batlle, y Max Henríquez Ureña.

campesina local. Además, Fabio Fiallo, Domingo Moreno Jiménez, Apolinar Perdomo y los prosistas Pedro Henríquez Ureña y Américo Lugo. Del otro, la generación que escribe durante el gobierno de Leónidas Trujillo, que se distingue por la producción en prosa, especialmente el ensayo y el discurso políticos. Entre sus escritores más destacados se encuentran Manuel A. Peña Batlle, quien realiza una lectura antipositivista de la historia nacional, analizando la influencia de Eugenio de Hostos desde el punto de vista humanista y cristiano.⁸ En esta generación encontramos *tomas de posición* enfrentadas, determinadas por su tipo de relación con el campo del poder, la de “La Cueva”, tertulia literaria donde se encontraba la intelectualidad y la bohemia de la isla, en cuya revista *La poesía sorprendida* publicaban⁹ independientemente de su filiación generacional o política y la de los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, una publicación oficialista, plegada a la dictadura.

Además, en el campo literario de la década 1930-1940 hallamos dos poetas populares en cuyo romancero el tema político adquiere un valioso color local: Juan Antonio Alix (1883-1937)¹⁰ y Eulogio C. Cabral, autor de romances tanto populares como de carácter histórico, entre los que se distinguen los de tono político, como los *Recuerdos lilisianos*, crítica de las costumbres públicas vigentes en la época de la dictadura de Ulises Heureux. Frente a la propuesta indigenista y blanqueada de Galván (1882), distinguido representante de la retórica nacionalista excluyente, encontramos la posición más autónoma de Alix, compositor de la región del Cibao - zona de alta africanización local, reforzada por la invasión haitiana después del siglo XVI- quien instó a los dominicanos a asumir el legado africano a través de versos pedagógicos con tono humorístico y lenguaje popular. Su poema más conocido es *El negro tras de la oreja*,¹¹ suerte de sátira de la aspiración generalizada del dominicano decimonónico a considerarse blanco según su fenotipo, mientras su genotipo esconde un ancestro negro. La inclusión de la identidad alternativa a través de la carnavalización del problema racial responde a una antigua tradición de introducir la crítica al *establecimiento* a través de la risa.

La poesía de los años treinta en República Dominicana, en fin, es una respuesta al trujillato y a la dominación foránea en la isla. En comparación con los grandes

⁸Balaguer, Joaquín. *Historia de la literatura dominicana*. Santo Domingo: Corripio Editora, 1988 p. 297. Balaguer señala que Peña Batlle ha sido el pensador con mayor empeño en definir la nacionalidad de la isla desde un enfoque étnico, a partir de la lucha por preservar la autonomía de República Dominicana desde un punto de vista tradicional y “patriótico.” En tal sentido, destaca las obras: *Historia de la cuestión fronteriza dominico-haitiana*, *Orígenes del Estado haitiano* y *La rebelión de Bohoruco*, entre otras. Según Balaguer, la Historia ha sido, desde los tiempos coloniales, el campo más prolífero en la producción dominicana. Balaguer, Joaquín. Op. Cit : 318-319.

⁹Anteriormente, el grupo publicaba en la página literaria de *Listín Diario* y en la revista *Bohoruco*, cuyo editor era Horacio Blanco Fombona, periodista venezolano.

¹⁰“El lenguaje cibaño, lleno de palabras arcaicas y matizado con peculiaridades fonéticas de procedencia andaluza, conserva en Juan Antonio Alix toda la frescura con que ha sido hablado en aquella región, durante cuatro siglos, por las clases menos cultivadas.”(Balaguer, 294)

¹¹ Hallado en Caamaño de Fernández, *El negro en la poesía dominicana*, San Juan, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1989. Cfr. Stinchcomb, Dawn F. *The development of Literary Blackness in the Dominican Republic*, U.S.A., University Press of Florida, 2004.

movimientos revolucionarios en América Latina, la independencia dominicana se produjo tardíamente (1844) y su respuesta al problema de la identidad nacional fue posterior y elaborada desde la ideología dominante de las elites, a partir del “blanqueamiento” de la isla, la exaltación de la “pureza” de la herencia hispánica del pueblo dominicano, la proyección del racismo interior sobre el vecino haitiano y la idealización del campesino como emblema de la “dominicanidad”. Así las cosas, cuando adviene la dictadura trujillista en la década del treinta, los poetas adoptarán diferentes respuestas frente a la pregunta identitaria ¿quiénes somos los dominicanos?, según su toma de posición en el campo literario local. El poeta Manuel del Cabral, por ejemplo, respondió entonces al interrogante sobre el ser nacional con la proyección de una figura caudillesca, de un héroe revolucionario, Compadre Mon¹², en un gesto retrospectivo que construye la estampa heroica de un “criollo tropical” y la consagra, desde una supraperspectiva épica, como modelo ético de la dominicanidad.

En el poemario de Manuel del Cabral, Compadre Mon encarna el paradigma de las virtudes antiguas en el microuniverso androcrático de los llanos caribeños e inscribe la “diferencia” a través del rescate del componente criollo, más que del legado africano. Para leer *Compadre Mon* (1940), debemos, sin duda, recurrir a la enciclopedia¹³ del archivo¹⁴ oral popular y recuperar el paradigma heroico forjado en las virtudes de los *protoi*, cuya excelencia física y destreza en el campo de batalla del mundo aseguran su preeminencia frente al plurimorfo rostro del *chaos* -la injusticia social, la pobreza, la persecución de la ley, las trampas del mundo haitiano, entre otras- vivo en los “romanceros” latinoamericanos que rodean la gestación de las nuevas naciones en el período post-independentista.

La poesía de Franklin Mieses Burgos, en cambio, expresa la antillanía desde adentro, legible en la autoafirmación del *homo caribbeans* en su complejidad histórica, en la cual la “doble conciencia” aporta un espacio de alienación colonial (cfr. Fanon), resuelto aquí por la aceptación explícita del legado paradójico y la invitación gozosa a continuar la vida. En efecto, nuestro artículo se dirige a demostrar cómo la identidad dominicana que construye la poesía de Mieses Burgos huye de los estereotipos exotizantes de los “ojos imperiales”, tanto como de los slogans nacionalistas de la dictadura trujillista: expresa una identidad híbrida, plena en sus contradicciones no resueltas en las que el legado afroantillano se inscribe de manera dominante frente a la tradición hispana y occidental. En diálogo con Alberto Baeza Flores, el 2 de agosto de 1975, Franklin Mieses Burgos declaró: “El paisaje dominicano que se advierte en mi poesía es el real y existe en ella en contraposición con el falso paisaje nacionalista de maraca turística que el régimen trujillista quería imponernos.” (Baeza Flores,

¹²“Compadre Mon” es el apodo del presidente de la República Ramón Cáceres (1868-1911), militar y político dominicano que dirigió el levantamiento contra el dictador Ulises Heureaux y fue asesinado en ejercicio de su cargo.

¹³ En el sentido que da al término Umberto Eco en *Lector in fabula*..

¹⁴ Cfr. Roberto González Echavarría *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: F.C.E., 1990.

556). Así lo revela una lectura analítica de su poema *Paisaje con un merengue al fondo*, del libro *Trópico íntimo*, escrito entre 1930-1943. Miremos de cerca su poesía:

*Paisaje con un merengue al fondo*¹⁵

Por dentro de tu noche
Solitaria de un llanto de cuatrocientos años;
Por dentro de tu noche caída entre estas islas
Como un cielo terrible sembrado de huracanes;
Entre la caña amarga y el negro que no siembra
Porque no son tan largos los cabellos del agua;
Inmediato a la sombra caoba de tu carne:
Tamarindo crecido entre limones agrios;
Casi junto a tu risa de corazón de coco;
Frente a la vieja herida violeta de tus labios
Por donde gota a gota
Como un oscuro río desangran tus palabras, lo mismo que
dos tensos bejucos enroscados
Bailemos un merengue, un furioso merengue
Que nunca más se acabe.
¿Que somos indolentes? ¿Que no apreciamos nada?
Que únicamente amamos la botella de ron,
La hamaca en que holgazanes quemamos el andullo
Del ocio en los cachimbos de barro mal cocidos
¿Que nos dio la miseria para nuestro solaz?
Puede ser; no lo niego; pero ahora, entre tanto,
Bailemos un merengue hasta la madrugada,
Entre ajíes caribes de caricias robadas
Cabén cielos ardidos de fuego de aguardiente;
Bajo una blanca luna redonda, de cazabe.

¹⁵ Minaya, N. Franklin *Miseses Burgos ¿Maestro de Borges?.* Santo Domingo Editora. Búho. 1999: 85-86

Que ya me están urgiendo por caminos reales
Los nísperos canelas de tus propios racimos,
Y no sé de qué soles tropicales me vienen
Todas estas violentas viscerales urgencias
De querer cimarronas morbideces de sombras.
¿Que hay muchos que aseguran que aquí, entre nosotros,
La vida tiene el mismo tamaño de un cuchillo?
¿Que nuestra gran tragedia como país empieza cuando
Aprendimos a tocar el bongó?
¿Qué el acordeón y el güiro han sido los peores
Consejeros agrarios de nuestros campesinos?
Puede ser; no lo niego; pero ahora, entre tanto,
Bailemos un merengue que nunca más se acabe,
Bailemos un merengue hasta la madrugada:
Que un hondo río de llanto tendrá que correr siempre
Para que no se extinga la sonrisa del mundo.
¿Que el machete no es sólo en nuestras duras manos
Un hierro de labranza para cavar la tierra
Pequeña del conuco, sino que muchas veces
Se ha convertido en pluma para escribir la historia?
Puede ser; no lo niego; pero ahora, entre tanto,
Bailemos un merengue hasta la madrugada:
Que ya no serán sólo tus manos olvidadas
Dos sonámbulas rutas de futuras vendimias
Sobre una tierra brava;
Ahora te daremos otras maternidades
Fecundas de distintas raíces verticales.
¿Qué fuimos y que somos los mismos marrulleros,
Los mismos reticentes del pasado y de siempre?
¿Qué dentro de la escala de los seres humanos
Hay muchos que suponen que nosotros no vamos
Más allá del alcance de un plato de sancocho?

Puede ser; no lo niego; pero ahora, entre tanto,
Bailemos un merengue de espaldas a la sombra
De tus viejos dolores,
Más allá de tu noche eterna que no acaba,
Frente a frente la herida violeta de tus labios
Por donde gota a gota
Como un oscuro río desangran tus palabras.
Bailemos un merengue que nunca más se acabe,
Bailemos un merengue hasta la madrugada:
El furioso merengue que ha sido nuestra historia¹⁶.

De: *Trópico íntimo* (1930-1943)

Para abordar este poema, recurriremos al concepto instrumental de *texto cultural*, proveniente de la Sociocrítica Literaria francesa. Edmond Cros define el *texto cultural* como:

[...] un fragmento de intertexto de un determinado tipo que interviene según modos específicos de funcionamiento en la genealogía de la escritura. Se trata de un esquema narrativo de natura doxológica en la medida en que corresponde a un modelo infinitamente retransmitido, el cual, como consecuencia, se presenta como un bien colectivo cuyas marcas de identificación originales han desaparecido. (25)

En efecto, el texto cultural cobra existencia cuando forma parte de un objeto cultural constituido según una cierta organización semiótica profunda, que aparece sólo fragmentariamente en la superficie textual.

El *texto cultural* subyacente en *Paisaje con un merengue al fondo* está constituido por el *cliché* y las repeticiones explícitas de la doxa¹⁷ que reproducen especularmente la

¹⁶ El merengue, es un baile folklórico dominicano cuyo origen criollo se asocia a las guerras de la independencia nacional. Su estructura tripartita –paseo, cuerpo y jaleo- se inscribe en un ritmo de 2 por 4. Es interpretado en instrumentos populares, como el tres, el cuatro y las bandurrias dominicanas, desplazadas más tarde por el acordeón. Lo curioso de su coreografía es que las parejas danzan entrelazadas, sin soltarse, dibujando círculos mientras siguen los compases que se repiten en series infinitas. El auténtico merengue subsiste en las áreas rurales, dado que en las zonas urbanas se ha transformado en merengue de salón o se ha o hibridizado con otros géneros musicales. Inicialmente, el merengue fue rechazado por las élites, por su sabor africano así como por sus letras escabrosas; pero, a partir de 1930, esta danza de regocijo fue difundida a través de la radio, como ícono de la campaña electoral trujillista, que de la mano de la modernidad tecnológica inundaba a la isla. www.escriitoresdominicanos.com.

mirada del “Otro”, del que establece la apuesta del saber/poder desde el juego imperial, cuya evaluación negativa es construida a partir del estereotipo gestado desde la perspectiva colonial del caribeño -léase, el afrocaribeño- perezoso, bebedor, mujeriego y “rumbero”, vale decir, antimoderno, dado que carece de todo síntoma que revele su pertenencia a la modernidad. Frente a esto, el sujeto cultural caribe, expresado en la voz plural del poeta, responde con la fuerza de la conciencia colectiva, desde la que se rescata la afro-dominicanidad definida desde un saber-hacer enunciado desde una huella discursiva negativa: ¿que somos indolentes? ¿Que no apreciamos nada? Indolentes, indiferentes, bebedores, holgazanes, conformistas, matones, fiesteros, subversivos, pícaros, evasivos, prosaicos, provincianos son los epítetos con los que el discurso racial colonial estereotipó al caribeño en general, categoría a la cual pertenece cultural, geográfica y racialmente el dominicano.

El *texto cultural* es la voz interlocutiva que introduce la anfibológica pregunta retórica: ¿**qué somos?**, bajo la forma coloquial del desafiante anacoluto: “(con que ellos dicen) **que somos** así”, en el estilo indirecto propio del “rumor”, medio de comunicación favorito en el mundo de la *doxa*, en una reproducción dialógica -muy del Caribe- del contar dispersivo y derivativo característico de la narración oral popular (Cfr. Rama).

La respuesta tautológica del sujeto cultural caribeño esconde bajo la decorosa máscara de la cortesía social del “Puede ser; no lo niego...” el verdadero rostro de la resistencia cultural del “dominado-retador”: ¡Somos así! (somos diferentes, somos otros, somos calibanes...¡Y qué!) Y luego la propuesta subversiva: “Bailemos este merengue hasta la madrugada”, reafirmando su identidad alternativa con una reinstauración del tiempo primordial mítico a través de la reinserción en el ritmo, por medio del cual *eros* vence a *cronos* en la *episteme* de los Pueblos del Mar.¹⁸

Así, la noche es el umbral de acceso al tiempo del /ser/, en el cual se crea una suerte de reduplicación redentora del nefasto calendario diurno (tiempo del /parecer/, regulado por la cronología del “patrón”, por los relojes capitalistas de la plantación) y por medio del ritmo,¹⁹ poderoso catalizador, se ingresa al tiempo ejemplar del ser, desde donde es posible conjurar la historia y curar con la locura del cuerpo, la locura del alma.²⁰

En la construcción identitaria de *Paisaje con un merengue al fondo* se aprecia una *isotopía digestivo-sexual* inscrita en la línea del *realismo grotesco*, con participación de imágenes referentes a la vida práctica, material y corporal, heredadas de la tradición cómica popular medieval, en la cual “lo cósmico, lo social y lo corporal

¹⁷ *Doxa* es una palabra griega que designa la opinión, la reputación, el rumor y corresponde al “sentido común”, a un conjunto de representaciones difundidas públicamente, cuyo valor de verdad es difícil de comprobar. En la definición aristotélica, las *endoxa* designan las opiniones corrientes en una comunidad, admitidas por la mayoría de manera insensible y utilizadas en los razonamientos dialécticos y retóricos.

¹⁸ Pueblos del Mar es una denominación que utiliza Antonio Benítez Rojo para designar las culturas del Caribe, incluyendo el legado africano que, transportado por la ruta media (Middle Passage) llega a América.

¹⁹ En griego *rythmos* -flujo e interrupción-.

²⁰ Como en el caso de las danzas orgiásticas de los coribantes, demonios del cortejo de Dionisos.

están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible” (Bajtín, 23), bajo la forma eufórica de la fiesta utópica. Lo leemos en marcas textuales como:

/la sombra caoba de tu carne/, /únicamente amamos la botella de ron/, /la hamaca en que holgazanes quemamos el andullo del ocio en los cachimbos de barro mal cocidos/, /que ya me están urgiendo de caminos reales los nísperos canelas de tus propios racimos/, /y no sé de qué soles tropicales me vienen todas estas violentas viscerales urgencias de querer cimarronas morbideces de sombras/, /hay muchos que suponen que nosotros no vamos más allá del alcance de un plato de sancocho/, entre otras. De modo que si leemos paradigmáticamente debajo del diálogo que se registra en la línea sintagmática, asistiremos a la configuración de un imaginario corporal de filiación rabelaisiana.

Bajtín explica cómo, en el realismo grotesco, el principio material no es confinado a su estrecho aspecto fisiológico prosaico, reducción propia de la modernidad, sino que expresa el flujo espontáneo, amoral e hiperbólico de la vida,²¹ lejos del voluntarismo individual, la abstracción filosófica o la regulación ética:

El principio material y corporal es percibido como universal y popular, y como tal, se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo. (Bajtín, 24)

El portador del principio material y corporal no es el individuo burgués sino el pueblo, hecho que lo dota de una dimensión colectiva y afirmativa que lo salva de la censura. Se manifiesta textualmente a través de imágenes que pertenecen al campo semántico de la /fertilidad/, el /crecimiento/ y la /superabundancia/, en un marco festivo y signado por la alegría del estar-en-el-mundo. La degradación, en tanto transferencia de lo sublime al plano material y corporal, es un rasgo distintivo del realismo grotesco y en tal sentido, el simbolismo de lo inferior como reino de la oscuridad visceral conectada a los valores telúricos y genésicos, tiene una connotación positiva, es un comienzo.²²

Paisaje con merengue al fondo es una larga serie de versos libres de arte mayor en metro alejandrino, cuyos hemistiquios a veces son truncados en dos versos heptasílabos. El poema tiende un puente dialógico hacia una segunda persona pronominal, /tú/, prosopopeya de la isla, centro del “paisaje” aludido, a la vez que

²¹ Esta concepción del mundo material nos recuerda la noción de totalidad épica en la cual el ser y el mundo aún no han sido escindidos y fluyen en la alegría existencial del comienzo absoluto (Cfr. Lukács).

²² Heredera de la degradación paródica medieval, la panza de Sancho, así como su sed y su hambre voraces, sumadas a sus múltiples necesidades naturales, son parte de “lo inferior absoluto” del realismo grotesco que se alinea junto a la gravedad de las espirituales preocupaciones “quijotescas” como correctivo popular; es la “alegre tumba corporal”, “la muerte que ríe y engendra la vida.” (Bajtín, 26).

inscribe una primera persona del plural /nosotros/ a la cual apostrofa con el imperativo verbal /bailemos un merengue hasta la madrugada/.

El título del poema como apertura semántica permite decodificar el mensaje cifrado en el lexema /paisaje/, que como técnica pictórica implica la reducción del cosmos a unos trazos que lo representan metonímicamente, de tal modo que nos permite aprehender la inmensurable realidad “gulliverizada” en elementos alusivos, obviamente desde un *focus*, desde una mirada que traduce un *habitus*.²³

Por último, el título desplaza desde la serie plástica a la serie literaria el término “paisaje” -técnica pictórica canónica- para refuncionalizarlo dentro del sintagma “con un merengue al fondo”, como respuesta poética que descubre el fondo híbrido, inestable, pero indudablemente vivo del mundo afrocaribe, tras la máscara marmórea de la acartonada cultura oficial dominicana.

En un país mulato en donde el discurso racista de las élites, gestado y reproducido particularmente por las élites simbólicas –los líderes de opinión-²⁴ ha constituido una comunidad imaginada de nación blanqueada, encontramos la construcción de una identidad reactiva, como respuesta al “peligro negro” haitiano, que fue resuelto dentro del discurso del estereotipo, estrategia mayor de la semiótica del poder colonial.

La construcción del sujeto colonial en el discurso, y el ejercicio del poder colonial a través del discurso, exigen una articulación de formas de diferencia, racial y sexual. Esta articulación se vuelve crucial si se sostiene que el cuerpo está siempre simultáneamente (aunque conflictivamente) inscripto tanto en la economía del placer y el deseo como en la economía del discurso, dominación y poder (Bhabha, 92). Desde una semiótica del poder “orientalista”, el discurso colonial construye una imagen degradada del colonizado, a partir de argumentos raciales, para justificar su conquista y su regulación administrativa y pedagógica.

Miseses Burgos expresa en verso la dimensión carnavalesca del híbrido Caribe, en su plenitud que podemos llamar “posmoderna”²⁵ aunque discriminado, autocontenido, aunque esclavizado, libre, aunque privado, hedonista, en la inopia, rico, aunque ultrajado, orgulloso, alegre entre lágrimas. A pesar de todas las miserias,

²³ Cfr. Durand, Glibert. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid. Taurus. 1982. 264-265.

²⁴ Van Dijk llama élites simbólicas a “los grupos que están directamente involucrados en elaborar y legitimar la política general de decisiones sobre minorías, es decir, los líderes políticos y todos aquellos que afectan la opinión y el debate público, como los editores de primera línea, los directores de programas de televisión, los columnistas, los escritores, los autores de libros de texto y los académicos en el ámbito de las humanidades y las ciencias sociales.” (Van Dijk, 75)

²⁵ De acuerdo con Antonio Benítez Rojo. Cfr. A. Benítez Rojo, *The Repeating Island. The Caribbean and the Postmodern Perspective*, Durham –Londres. Duke University Press, 1992. En español: *La isla que se repite*, Hanover, Ediciones del Norte, 1989. Benítez Rojo explica que los pueblos del metarchipiélago caribeño son posmodernos desde sus orígenes. La posmodernidad entronca con múltiples elementos premodernos, como los que actualiza la lectura rabelaisiana del mundo. En el *revivalismo* posmoderno se preconiza el reinvestimento del patrimonio cultural. Cfr. Lipovetsky, G., *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 1995, Octava edición. Título de la edición original: *La ère du vide*, Éditions Gallimard, París, 1983.

postergaciones y fracasos históricos, el Caribe dominicano reinicia la danza de los días en un ritmo que encuentra una dimensión redentora en la repetición sicotrópica.

Bibliografía

Baeza Flores, Alberto. *La poesía Dominicana en el siglo XX*. UCMM. Santiago. República Dominicana. 1977.

Balaguer, Joaquín. *Historia de la literatura dominicana*. Santo Domingo: Corripio Editora 1988.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 1989.

Benítez Rojo, Antonio. *The Repeating Island. The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham y Londres, Duke University Press, 1992.

Cros, Edmond. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor. 1997.

Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique. *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores. 2005.

Eco, Umberto. *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1981.

Fanon, Frantz. *Black skin, white mask*. New York: Grove Press, 1967.

González Echavarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana. Lengua y estudios Literarios*. México: F.C.E., 2000.

“Historia del merengue”. En *Escritores dominicanos. Página dedicada a la promoción de la literatura dominicana*. Consultado el 5 de marzo de 2007 en www.escritoresdominicanos.com.

Lukács, György. *Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1970.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987.

Van Dijk, Teun. *Racismo y discurso de las élites*. Barcelona: Gedisa, 2003.

Primitivismo y vanguardia: las antologías de “poesía negra” hispanoamericana en las décadas del 30 y del 40¹

Viviana Gelado

UFF – Universidade Federal Fluminense

Resumen

Este trabajo tiene por objetivo analizar las condiciones de producción de la llamada “poesía negra”, como tendencia de la poesía de vanguardia en América Latina. Analiza, así, las sobredeterminaciones ideológicas que inciden en el peculiar tratamiento dado a la “cuestión del negro” por los intelectuales hispanoamericanos, en el contexto de la experiencia republicana reciente y del neocolonialismo agenciado por Estados Unidos. Consonante con los dilemas de la coyuntura histórica, política, social y cultural, la definición del *corpus* de la “poesía negra” hispanoamericana se hará estableciendo relaciones de tensión con la producción poética del “Harlem Renaissance”, por un lado, y del primitivismo europeo y neoyorquino, por otro.

Résumé

Ce travail a pour objectif d’analyser les conditions de production de la *poesía negra* (poésie noire), comme tendance de la poésie d’avant-garde en Amérique Latine. Ainsi, il analyse les surdéterminations idéologiques ayant une incidence sur le traitement particulier donné à la « question du noir » par les intellectuels hispano-américains, dans l’expérience républicaine récente et le néocolonialisme agencé par les États-Unis. En accord avec la conjoncture historique, politique, sociale et culturelle, la définition du corpus de la *poesía negra* hispano-américaine se fera en établissant des relations de tension avec la production poétique du “Harlem Renaissance”, d’un côté, et du primitivisme européen et new-yorkais, de l’autre.

América será el triunfo del negro.
Juan Marinello, “Poesía negra”

Como se sabe, la principal publicación del movimiento de vanguardia cubano, la *revista de avance*², intentó mantener separados los planos político y estético en sus

¹Versiones preliminares de este trabajo fueron leídas en el XXXVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Univ. Autónoma de Puebla, 2008) y en el V Congresso Brasileiro de Hispanistas (UFMG, Brasil, 2008).

² *revista de avance*, en minúscula, es el subtítulo fijo de la principal publicación del movimiento de vanguardia cubano. El título, móvil, cambia anualmente entre 1927 y 1930, a lo largo de 50 números. Respecto del subtítulo, Mañach, uno de los cinco editores, años más tarde dirá: “Aquella rebeldía contra la retórica, contra la oratoria, contra la vulgaridad, contra la cursilería, contra las mayúsculas y a veces contra la sintaxis, era el primer ademán de una sensibilidad nueva, que ya se movilizaba para todas las insurgencias [...] Nos emperábamos contra las mayúsculas porque no nos era posible suprimir a los caudillos, que eran las mayúsculas de la política”. Cf. Mañach, J., “El estilo de la revolución” [1935], pp.96-97, *apud* C. Manzoni, “Formas de lo nuevo...”, p.739.

páginas³, postura que le fue imposible sostener desde fines de 1927. Esta separación de planos⁴ (y la conciencia de su relativa inoperancia en algunos momentos álgidos de la historia de las relaciones entre la Isla y el “vecino” del Norte) acusan la paradoja de la *revista de avance* y, en general, del movimiento de vanguardia cubano en su tratamiento de la “cuestión del negro”⁵. Coherente con esta orientación, la *revista* adopta, por un lado, una postura inclusiva de los afrocubanos bajo el signo del nacionalismo (reconociendo la participación de los mismos en todas las “gestas” nacionales por la independencia y, de manera menos clara y más esporádica, el aporte cultural de esta matriz⁶); pero por otro, interpreta el “ennegrecimiento de Cuba”, gracias a la progresiva introducción de braceros jamaquinos y haitianos semiesclavizados por las grandes empresas “yanquis” (entre ellas, la Central Nacional Azucarera), como signo de “decadencia” y “ruina intelectual” (1929, 39:287).

En relación, pues, con la divulgación de la poesía afrocubana, la labor de la “página negra” del *Diario de la Marina* fue, sin duda, más enfática y decisiva. En efecto, en esa página, dirigida contemporáneamente por José Antonio Fernández de Castro (coeditor, con Lizaso, de la antología *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*, publicada en 1926) aparecerían los primeros poemas afrocubanos de Regino Pedroso, Emilio Ballagas y Nicolás Guillén.

Por su parte, Fernando Ortiz venía realizando importantes estudios en el ámbito de la antropología, la etnología y el registro lexicográfico afrocubanos desde comienzos de

³ Cf. al respecto, Manzoni, C., “Vanguardia y nacionalismo. Itinerario de la *revista de avance*”, in: *Iberoamericana*. Frankfurt, 17. Jahrgang, n.1 (49), 1993, pp.5-15; y Gelado, V., “¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo?: las relaciones culturales entre América Latina y Europa a través de la *revista de avance* (La Habana, 1927-1930)”. Roma: Ed. Reuniti, 2008.

⁴ El n°3 trae una nota editorial, “Política”, en la que se afirma: “No extraña a nadie el silencio de ‘1927’ sobre los asuntos de política inmediata. [...] ‘1927’ se propone ser, exclusivamente, una revista de cultura”. Cf. 1927, 3, p.41.

⁵ Esta “cuestión” aparece así enunciada en nota editorial de la *revista de avance*, en el mismo número en el que se reseña una conferencia de Ortiz en Madrid, en la que este discurre sobre los conceptos de “raza” y “cultura”. En la nota sobre la “cuestión”, se habla de la existencia de una élite de raza negra que está planteando “su” cuestión (no se dice quiénes constituirían esa élite ni en qué ámbito estarían planteando esta cuestión). A continuación, se postula la oposición entre el indoamericanismo, surgido en varios países del continente, y lo afrocubano, como tendencia más propia de la Isla: “Los intereses de una raza que cooperó a nuestra emancipación son doblemente nuestros: primero, por un espíritu de mera solidaridad humana, fortificado por la larga convivencia; después por un sentimiento nacionalista, que arranca de las raíces mismas de la historia. // Pero importa más que sea el negro y no el blanco quien dé muestras de sensibilidad en esta cuestión. En última instancia es una cuestión de cultura y el hacer de su entidad racial una entidad cultural, con caracteres y valores genuinos, es tarea de las minorías de color, de esas que ya están ‘sintiendo’ más que viendo el problema”. Cf. “La cuestión del negro”, en: 1929, 30, p.6, énfasis Viviana Gelado.

⁶ Esto es válido, aun cuando la *revista de avance* es la primera revista cultural cubana que reproduce los poemas negristas de Ramón Guirao, “Bailadora de rumba” (1928, 26, p.241), y de Emilio Ballagas, “Elegía de María Belén Chacón” (1930, 49, p.241); y que comenta las ideas del maestro Pedro Sanjuán, valorizadoras de la música afrocubana. Por otro lado, Juan Marinello expresará en las páginas de la revista, que la única expresión literaria válida en Cuba debe ser de base negra, como alternativa auténtica al imperialismo cultural norteamericano y europeo. Cf., Marinello, “Sobre la inquietud cubana” (1929, 41, p.354 y 1930, 43, pp.52-54).

siglo. Estudios a los que se suman, en la década del veinte y comienzos del treinta, la campaña del maestro Sanjuán, de Carpentier y de los compositores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla en favor del aprovechamiento de motivos folklóricos afrocubanos en la producción de música sinfónica; y la crítica literaria de Marinello y Fernández de Castro, suscitada por la publicación de lo que a partir de entonces empezará a llamarse poesía afrocubana.

La primera recopilación de “poesía negra” surge, no obstante, en la década del 30. Es la *Antología de poesía negra hispanoamericana*, publicada por Ballagas en 1935, un año después de su pequeño *Cuaderno de poesía negra*. El volumen está compuesto por una introducción, la antología propiamente dicha, un “vocabulario” y un “índice alfabético de autores y datos sobre los mismos”. Los 54 poemas reunidos están organizados por género y tendencia, de acuerdo con el señalamiento del editor de la antología en la introducción. Así, hay “evocaciones” (poemas cuya anécdota o escena remite al pasado esclavista); “sátira y motivos de son” (que presentan una visión estereotipada y a veces cómica del negro); “nanas, coloquios y caprichos” (con canciones de cuna, cantos rituales, uno de temática antropofágica y varios de estructura contrapuntística); “dos pregones” autorales; “poemas de danza”; “elegías y baladas”; y “poemas de sentido social” (relecturas contemporáneas del pasado esclavista y sus consecuencias). La página que introduce cada sección está acompañada de una ilustración de Palacios, que dialoga con la temática o tendencia en cuestión y evidencia el propósito de simpatizar con el punto de vista del negro y/o de enfatizar su belleza y sus dotes (para la danza, por ejemplo). En un sentido más amplio, las ilustraciones también abren un diálogo entre el *corpus* que la antología dice representar (el hispanoamericano) y, por un lado, el escenario africano anterior y, por otro, el neoyorquino contemporáneo, de las luchas por los derechos civiles de los negros; significativamente tematizados en las ilustraciones que introducen las secciones primera (“evocaciones”) y última (“poemas de sentido social”), en la que aparece el poema “Sabás”, de Guillén, dedicado a Langston Hughes.

A pesar de la amplitud sugerida por su título, la antología presenta limitaciones también significativas, tanto en sentido histórico como geográfico. En efecto, recoge casi exclusivamente la producción moderna (excepto dos poemas anónimos y un poeta modernista, Poveda, todos los demás son contemporáneos, afiliados o no a algún movimiento o grupo de vanguardia) y de solo cinco países (Cuba, Puerto Rico, Argentina, Uruguay y España). Y aun dentro de este recorte, de los dieciséis poetas y un compositor reunidos, trece son cubanos.

Pero hay aún otra limitación más importante en la concepción del volumen y es la referencia explícita a la “raza” de los seleccionados; dato que expone, por un lado, la persistencia en el campo intelectual cubano de esta categoría (siete años después de la distinción trazada por Mariátegui y Ortiz entre los conceptos de “raza” y “cultura”⁷ y

⁷ La conferencia en la que Ortiz (después de Mariátegui) presenta esta distinción, proferida en Madrid, aparece reseñada en las “Directrices” de 1929, 30:3-4. Del debate que esa conferencia suscitó en la “Villa y Corte”, aparece una nota positiva de Benjamín Jarnés, “Raza, grillete”, p.8, 9 y 30.

de la sustitución de la primera por la segunda); y, por otro lado, pero solidario con esta persistencia, el predominio “blanco” en el campo intelectual y, consecuentemente, en la antología: de los seleccionados, apenas dos son “negros” (Arozarena y el compositor Ignacio Villa), el tercero es un “poeta racial que no desmiente el color pigmentado de su piel” (Guillén), y el cuarto es de “raza negroamarilla” (Pedroso) (Ballagas 1944, 275 y 278).⁸

En la introducción, Ballagas señala tres “direcciones” en la “poesía universal” contemporánea, surgidas en Europa o “espontáneamente” en América: la poesía pura (“evadida de la lógica cotidiana”); la poesía folklórica (“que halla las fuentes de su inspiración en las maneras sencillas, rítmicas y sabrosas del verso y la música popular”); y la poesía social (“de contenido político, que [...] no desdeña la sensibilidad del pueblo [pero] que la toma como vehículo para decir su mensaje, su discurso redentor”) (Ballagas 1944, 11-12). Además, sin definir la “poesía negra”, reconoce que la poesía folklórica (en la que, no obstante, incluye inicialmente a la poesía negra) comparte muchas veces con la poesía pura elementos tales como “el juego libre”, “la imagen infantil cercana al disparate lírico”, “la jitanjáfora”, “la onomatopeya audaz”. Esta poesía folklórica que en el continente “se vierte sobre las razas indígenas”, en “las Antillas, y sobre todo en Cuba”, enriquece “la psique del criollo” que “busca su inspiración [...] en temas y motivos negros, en el aporte popular de las gentes traídas de África para servir de máquinas de la colonización” (Ballagas 1944, 13-15).

Oponiendo “moda” a “valores”, una visión “superficial” y otra “profunda”, lo adjetivo y lo esencial, Ballagas distingue las realizaciones de arte negro, respectivamente, en Europa y América. No obstante, en ese contrapunteo, el propio *jazz* norteamericano le parece, no “expresión pura del arte de los negros, sino su adulteración con el maquinismo” (Ballagas 1944, 18). El corolario a esta serie de señalamientos —que hubiera podido enriquecerse con la distinción ya apuntada por Mariátegui entre una “literatura indigenista” (hecha por intelectuales de clase media, blancos o mestizos) contemporánea y una literatura “indígena” por venir— se adelgaza, una vez más, histórica y geográficamente, aun cuando Ballagas vincula “raza”, cultura e Historia.

En efecto, de la confrontación de la visión “turística” del arte africano realizada por los artistas europeos, por un lado, y de la abolición formal de la esclavitud y su paradójica sustitución por el “engranaje económico” en los Estados Unidos y las Antillas por otro, Ballagas concluye que la realidad social y la intelectual son

⁸Los poetas seleccionados son: el argentino Luis Cané, el español Federico García Lorca, el puertorriqueño Luis Palés Matos, el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés, los cubanos Marcelino Arozarena, el autor de la antología, Alejo Carpentier, Vicente Gómez Kemp, Nicolás Guillén, Ramón Guirao, Alfonso Hernández Catá, Regino Pedroso, José Antonio Portuondo, José Manuel Poveda, José Rodríguez Méndez, José Zacarías Tallet y el compositor Ignacio Villa (“Bola de Nieve”). En las dedicatorias de los poemas aparecen los nombres de Fernando Ortiz, la recitadora negra Eusebia Cosme, los compositores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla y el poeta afronorteamericano Langston Hughes.

entelequias diferentes. La conciencia de esta diferencia, presente ya en los poetas del “Harlem Renaissance” (Hughes y Cullen explícitamente citados), tiene también en Cuba sus realizaciones: en el contacto histórico con el negro y en la consideración de este, contemporáneamente, como “objeto de una auténtica curiosidad científica y estética”. En este sentido, la antología estará vertebrada por lo que Ballagas reconoce como la expresión contemporánea (sincrónica) de la historia de ese contacto intelectual, es decir, del reconocimiento; en la producción contemporánea del abandono de una visión costumbrista, estereotipada y muchas veces cómica del negro, en favor de la adopción de una “busca del individuo afrocubano: [...] su psicología”. Sin sospechar de la exterioridad de su perspectiva y discurso, Ballagas puntualiza: más allá de lo científico, hoy “se va más directamente al negro, haciendo causa común con él” (Ballagas 1944, 21-27).

Paralelamente, la universalidad invocada al inicio de la introducción habrá sido progresivamente abandonada en beneficio de un catálogo de figuras que, en diversos ámbitos de las artes locales (plástica, música y literatura), se interesan por el “tema negro” y traducen “con fidelidad el espíritu afrocubano” (Ballagas 1944, 28-29). Por último, en “el umbral” de su *Antología*, Ballagas explicita las dificultades de denominación de la producción poética allí reunida; dificultades que penetran su propio discurso, que oscila entre los “poemas oscuros”, los “poemas nacidos de la presencia del negro en América hispana”, el “verso negro”, y aun la “poesía mulata” y la “poesía de blancos que utilizan [...] el tema negro” (Ballagas 1944, 30-32). Por fin, lo que falta en amplitud de registro histórico de la producción poética “negra” (sea lo que fuere que esto quiera significar) es “compensado” por el tránsito de la evocación del pasado a la “fe en un futuro mejor”, al que tienden contemporáneamente los poemas de “sentido político”. Y en el centro de todo este *corpus* reina ya la figura de Nicolás Guillén, quien también sería responsable, desde su prólogo a *Sóngoro cosongo*, de dar la orientación que pautará las elecciones y definiciones en el ámbito de la producción afroantillana: el de la progresiva caracterización de la misma (y de la conciliación posible en abstracto) como producción cubana (nacional) porque “mulata”⁹.

La segunda antología del período es la *Antología de la poesía negra americana*, publicada por el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés en 1936. El *corpus* de 81 poemas está organizado en secciones por países (Estados Unidos, Haití, Argentina, Brasil, Cuba, Uruguay¹⁰) y géneros (cantos religiosos, de rebelión, de trabajo, “congadas”,

⁹ Esta es la postura que evidencian en sus estudios de crítica literaria tanto Marinello como Fernández de Castro. El primero, al proponer *Sóngoro cosongo*, “libro característico”, como superación de una visión típica del negro y al interpretar el prólogo de Guillén como expresión del anhelo de alcanzar “nuestra madurez criolla”. El segundo, al trazar un recorrido histórico del “adentramiento” en lo negro en la producción poética de la Isla y postular la centralidad de Guillén, “un gran poeta mulato”, en el canon de la “literatura negra actual de Cuba”. Cf., Marinello, “Poesía negra...” y Fernández de Castro, “La literatura negra...”.

¹⁰ Los poetas norteamericanos escogidos son Phyllis Wheatley, James Corrothers, Albert Whitman, Carrie Williams Clifford, James Weldon Johnson, Lewis Alexander, Sterling Brown, Langston Hughes, William S. Braithwaite, Angelina Weld Grimke, Gwendolyn B. Bennet, Paul Laurence

etc.). Los criterios histórico y de representación por países utilizados para la delimitación del *corpus* reunido no son del todo claros. Así, aunque en relación con la de Ballagas, la de Pereda Valdés se abra a un eje diacrónico más amplio (la producción reunida va del siglo XVIII al XX), la representación de poetas por países es desequilibrada: a los quince poetas norteamericanos (tres de los cuales, mujeres), les corresponden cinco brasileños y cuatro cubanos (significativamente, las producciones más importantes en el subcontinente, de acuerdo con lo expresado por Pereda Valdés en la introducción). En la mayoría de los casos, los poemas están precedidos por una nota que contiene datos biográficos y críticos sobre la obra de cada poeta seleccionado; no obstante, en este caso también las fuentes en las que se basa el editor son de tenor diverso (informaciones enviadas personalmente por los poetas contemporáneos escogidos, a través de cartas; informaciones recogidas o inferidas a partir de fotografías publicadas en revistas; referencias indirectas dadas por otros autores, etc.).

En la introducción a esta antología, “La poesía negra en América”, Pereda Valdés asocia románticamente dolor e inspiración poética (como lugar “donde aparece el alma de la raza al desnudo”¹¹) (Pereda Valdés 1936, 11) y señala como constantes en la producción norteamericana el “humorismo negro” y la “sublimidad bíblica”, anteriores a la rebelión, como tónica del “Harlem Renaissance”. Sin definir lo que entiende por “poesía negra” e insistiendo, como Ballagas (a quien llama “poeta negro de raza blanca”¹²) (Pereda Valdés 1936, 103) y tantos otros, en argumentos de orden psicologista étnico (recordemos que el dato científico por excelencia en el período, en lo que se refiere a la así llamada “mentalidad primitiva”, lo aportaban la etnografía, la antropología y el psicoanálisis); Pereda Valdés, no obstante, se muestra más atento, por un lado, a los vínculos existentes entre esta poesía y la música popular y, por otro, al uso de una lengua dialectal en esta poesía (así, por ejemplo, funda en la dificultad de traducir esta lengua dialectal, la justificación para incluir solo un poema de Paul Laurence Dunbar). Comparativamente también en relación con la antología de Ballagas, y gracias a la ampliación de los recortes histórico y geográfico de su selección, Pereda recupera para el *corpus* de “poesía negra” del continente al cubano del siglo XIX, Plácido¹³ y (aunque podrían cuestionarse sus criterios) a la producción

Dunbar, Countee Cullen, Fenton Johnson y Charles Mc.Kay. De Haití, aparece Jacques Roumain; de Argentina, Casildo G. Thompson y Eusebio J. Cardoso; de Brasil, Luis Gama, Manuel Ignacio da Silva Alvarenga, Tobias Barreto, Francisco Octaviano y Cruz e Souza; de Cuba, Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido), Marcelino Arozarena, Nicolás Guillén y Regino Pedroso; y de Uruguay, Pilar E. Barrios y Carlos Cardozo Ferreira.

¹¹ En Marinello aparece una expresión semejante cuando observa la presencia insistente de la muerte y el tono trágico en la poesía de tema negro en el continente. Cf. Marinello, “Poesía negra...”, p.134-138.

¹² Más tarde, Ramón Guirao, lector privilegiado de ambas *Antologías*, se referirá a Juan Francisco Manzano como “poeta negro de acento blanco”. Cf. Guirao, *Órbita...*, p.XXV.

¹³ La nota de presentación del poeta dice: “Nació Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido) en Matanzas, el 18 de marzo de 1809 y murió fusilado en la misma ciudad el 28 de junio de 1844. Hijo natural de una blanca, bailarina de profesión, y de un negro. Fué un poeta intuitivo. [...] Fué fusilado con diez compañeros en una tentativa de reivindicación de la raza negra contra los blancos dominadores, que en esa época lo eran los españoles. [...] La primera edición de sus poesías apareció en Matanzas en 1838. En 1842 publica el cuaderno ‘El Veguero’ y en 1843 la leyenda ‘El hijo de la

brasileña. Aun en relación con Ballagas, Pereda es más explícito al señalar la sobredeterminación de lo económico sobre lo psicológico como tónica entre los poetas norteamericanos, aunque de esta manera reafirme uno de los estereotipos “diferenciadores” de la producción poética “negra” del “norte” y el “sur” del continente.

Al emitir, en fin, un juicio de valor comparativo de estos dos grandes ámbitos culturales, la producción norteamericana le parece superior a la latinoamericana, en la que resalta, no obstante, la excepcional riqueza de tonalidades y registros presentes en la poesía del cubano Nicolás Guillén, y el “contraste mulato” entre la “exuberancia retórica” y el “sollozo erizado de asperezas” del brasileño Cruz e Souza (Pereda Valdés 1936, 14-15).

La tercera antología publicada en la década del 30 es *Órbita de la poesía afrocubana 1928-37 (Antología)*, de Ramón Guirao. (Aunque no haya sido proyectada como antología regional, la incluyo aquí por la importancia que tiene para la organización de la cuarta antología elaborada en el período y, particularmente, por la importancia que alcanza en la constitución del canon de la “poesía negra” regional, en el cual, la producción cubana se consolidará como central). Organizada de acuerdo con criterios historiográficos mejor definidos, la producción seleccionada está dividida en “antecedentes folklóricos” (en su mayoría, anónimos de los siglos XVIII y XIX) y la escrita por trece poetas y un compositor (Ignacio Villa). Entre los poetas destacados solo uno pertenece al siglo XIX: Juan Francisco Manzano, que tiene así restituido su valor histórico-literario.¹⁴

La producción de cada poeta seleccionado está precedida por una nota biográfico-crítica y, como en la *Antología* de Ballagas, por la explicitación del componente racial de cada uno de ellos. Así es posible saber que, de los catorce seleccionados, dos son negros y dos mestizos. Como en la *Antología* de Ballagas también, al final del volumen consta un “Vocabulario”. La presencia insistente de estos datos en las antologías del período (el componente racial de los poetas escogidos y el vocabulario final), además de exponer la persistencia en la consideración del “negro” como “otro”, cuyo estatuto “racial” y lingüístico deben ser “traducidos”, explicita un doble esfuerzo: 1) el de demostrar la existencia efectiva, en América, de una “poesía negra” practicada por poetas “raciales” y/o “blancos”, en castellano y/o en lenguas dialectales (consecuencias ambas de la coexistencia efectiva de varias razas en el continente); y 2) el de constituir un canon de la poesía afrohispanica¹⁵ que, sin olvidar

maldición”. Cf. Pereda Valdés, *Antología...*, 1936, p. 95. La “tentativa de reivindicación” a la que se refiere Pereda es la llamada “Conspiración de la Escalera”.

¹⁴ Entre los “Antecedentes folklóricos” (15 registros) aparecen dos poemas de autores del siglo XIX: Manuel Cabrera Paz e Ignacio Benítez del Cristo. Entre los poetas destacados, además de Manzano (con 7 poemas), están el autor de la antología (6), J. Z. Tallet (2), A. Carpentier (2), N. Guillén (17), E. Ballagas (9), A. Hernández Catá (2), J. A. Portuondo (3), M. Arozarena (4), V. Gómez Kemp (4), Rafael Esténger (2), J. Rodríguez Méndez (1), Teófilo Radillo (3) y el compositor Ignacio Villa (2). El número de poemas dedicados a la recitadora negra Eusebia Cosme es significativo: 8.

¹⁵ Cf., al respecto, el artículo de Mullen, “The Emergence of Afr-Hispanic Poetry...”.

las referencias a los antecedentes peninsulares del siglo XVII, se cristalizaría como producción de matices diversos entre las décadas del veinte y del treinta en América. Por otro lado, en términos lingüísticos, si bien la presencia del vocabulario final es una práctica acuñada por el regionalismo (anterior y contemporáneo a la vanguardia en América latina), es interesante destacar la condensación cultural progresiva que estas notas van ganando, al introducir referencias contemporáneas a los estudios etnográficos y antropológicos regionales e internacionales.¹⁶

En la “Introducción” a su *Órbita*, Guirao enfatiza el carácter de la “poesía negra” (nunca definida) como “modalidad joven” (dato significativo, si se tiene en cuenta que de las antologías hasta aquí analizadas, esta es la primera en atender de modo más sistemático al eje diacrónico de la producción poética y de ponerla efectivamente en el marco de la cultura).

En este sentido, el marco inicial del debate en torno al surgimiento de la poética afrocubana, de acuerdo con Guirao, está constituido por el debate político abierto por la creación relativamente reciente del régimen republicano en Cuba, por el paradójico sometimiento económico a los intereses de otra nación (que hacen que el régimen colonial y las prácticas semiesclavistas se prolonguen bajo nuevas formas) y por el ansia de afirmar, en ese contexto complejo, el surgimiento de una nacionalidad. Para la definición de esta nueva poética, y retomando una tradición reciente pero ya consagrada y sedimentada, Cuba cuenta con un *corpus* científico (el construido por Fernando Ortiz), un *corpus* poético (reunido más recientemente por Ballagas y Juan Ramón Jiménez, y comentado críticamente por Marinello) y un contacto efectivo (material e histórico) con el “hombre negro”.

¹⁶ En este sentido, es interesante cotejar el tenor de las notas vocabulares de las diversas antologías citadas entre sí (excepto la de Pereda Valdés, en la que no consta un “vocabulario”) con el del volumen *Canción negra sin color* de Marcelino Arozarena, publicado en 1966, aun cuando este asuma en ellas, en general, un tono coloquial y observe que la finalidad de las mismas es “hacer más íntima la identificación del camino intentado en el poema” (p.7). Así, Ballagas explicita que “las expresiones que aparecen” en el “vocabulario” de su *Antología* de 1936 “están tomadas literalmente de los vocabularios que ofrecen los autores de poemas y escritos negros al final de sus obras” y que las “expresiones que no aparecen son, por lo general, onomatopeyas sin un significado exacto y concreto”. (Ballagas 1944, 268) En el “Vocabulario” de esta *Antología* aparecen como “onomatopeyas”, “Emaforibia” y “guaricandá”, utilizadas por el propio Ballagas en su poema “Comparsa habanera”, así como “macumba”, que aparece en “La ronda catonga” de Pereda Valdés y en “Majestad negra” y “Lamento” de Palés Matos. “Emaforibia” y “guaricandá” no aparecen citadas en el “Vocabulario” del *Mapa* de 1946, en el que sí reaparece el poema de Ballagas; mientras que “macumba” aparece caracterizada como “baile o fiesta de esclavos en el Brasil. Comparsa de negros”. En ningún caso, Ballagas recurre a los trabajos lexicográficos de Ortiz u otros, contemporáneos o precedentes, a los que, sin embargo, hace referencia en el prólogo de la *Antología* de 1936. De la misma manera procede Guirao, quien reproduce en el “Vocabulario” de su *Órbita* de 1938 las notas de la *Antología* de Ballagas de 1936 (“emaforibia”, “guaricandá” y “macumba” incluidas) y agrega otras, sin citar como fuentes estudios especializados. Por su parte, Arozarena se ocupa de explicar formas o giros propios de la oralidad afrocubana (“guanicán”, “engüirán”), de atribuir valor semántico a las onomatopeyas (“cum-cum-cumes”), de esclarecer etimologías (“ororó”, “mambí”), de incluir notas de tenor antropológico (“ecobio”, “Orúmbila”, “ekines”) e histórico-social (“Scottboro” [sic], “mambí”, “criollo”, “Juan Gualberto Gómez”), para lo cual convoca diccionarios etimológicos (Macías), estudios antropológicos (Ortiz) y sobre folclore (García Blanco), crónicas historiográficas (Oviedo, Las Casas).

Estas premisas básicas le sirven a Guirao para cuestionar los valores falsos o encubridores de intereses coloniales del “negrismo” primitivista europeo; para situar la producción afrocubana en el continente como “hecho parcial [de] categoría universal” (Guirao 1938, XIII); y para afirmar, en última instancia y como lo había propuesto Marinello, el carácter genuinamente “nacional” de esta producción.

Así, en relación con el “negrismo” primitivista europeo, si bien reconoce en él la existencia de un interés científico precedente al interés estético (iniciado, según Guirao, por el Cubismo), considera que no pasa de una “racha de negrofilia” pintoresquista que esconde intereses más crueles: “un negocio de política colonial, de sobrestimación y agradecimiento” (Guirao 1938, XV-XVI). En este sentido, es interesante destacar que la apreciación temprana de Guirao, hecha con escasa perspectiva temporal que mediara entre la producción primitivista europea y su recepción crítica, reaparece en la crítica norteamericana especializada de la década del sesenta. Al respecto, Goldwater afirmará que “La croissance des musées d’ethnologie et la connaissance des arts primitifs [...] allèrent de concert avec l’expansion des empires coloniaux” (Goldwater 1988, 235). En definitiva, pues, habrá que reconocer que “es imposible, al hablar de lo negro, limitarse a consideraciones de orden estético” (Guirao 1938, XVIII).

Por oposición a ese interés económico disimulado en interés estético, Guirao apunta como condiciones de posibilidad de la “modalidad afroantillana”, la presencia del “documento humano vivo” que “entraña [...] un acercamiento sincero” y fraterno, obstaculizado en el pasado más por razones económicas “que de color o matices”. En paralela perspectiva histórica, esta “modalidad”, transformada contemporáneamente en “escuela [...] de ciclo cerrado”¹⁷ representa también un “retorno [...] a la formidable tradición folklórica ininterrumpida que comienza con el ‘poeta [...] de puya’ (güire) de los cabildos africanos”. Dotada de elementos positivos (como la persistencia de la anécdota y el uso de la jitanjáfora y la onomatopeya), “no siempre antipoéticos”, y de otros más cuestionables (como las actitudes “demasiado elementales o infantiles, [...] caricaturescas”), la “poesía afrocubana” es ya imprescindible “en el basamento de la futura poesía cubana integral”; puesto que no le faltan ni la perspectiva histórica que le da su tradición folklórica, ni la proyección de futuro que le da la exploración de una “lírica bilingüe de español y dialectos africanos” y de “un molde métrico de invención afrocubana”: el son¹⁸ (Guirao 1938, XVIII-XX).

¹⁷ Opinión compartida por Juan Ramón Jiménez cuando reúne la producción contemporánea en su *La poesía cubana en 1936*, en la que se refiere a la “poesía negra” como a una producción de la que “nada profundo ha llegado a este libro” y a la que, aun habiendo dado ya en Cuba “su mejor voz (Tallet, Guillén, Ballagas, etc.)”, como tendencia moderna no pasó de una “moda”. Cf. *La poesía cubana en 1936*, p.XVIII-XIX.

¹⁸ La autoridad del poeta español García Lorca, invocada a continuación, no es menos significativa. Guirao cita una larga declaración de Lorca en torno al “arte negro” neoyorquino, como única forma de arte válida en Estados Unidos. Paralelamente, se sabe de la importancia del nuevo viraje que Lorca

Paradójicamente, Guirao asume que la modalidad poética afrocriolla “es un eco de la moda europea: consecuencia más que iniciativa propia”, “importada por el criollo blanco”. Y a continuación, recae en argumentos de tenor psicologista étnico, en boga en el período, al señalar también como obra de la “raza trasplantada” de los mestizos el “retorno” contemporáneo “a las fuentes del primitivismo mágico” indigenista. Traza así un paralelo equívoco entre “indigenismo” y “negrismo”¹⁹, con el cual adelgaza el sentido del primero en función del diseño de la “órbita” continental del proceso poético del segundo y trata ambos como procesos de renacimiento y redención, respectivamente, de “culturas arcaicas” legítimas (porque asentadas en el continente antes de la llegada de las culturas importadas) y de una “raza desligada de su centro nutricional”. El corolario estético, estereotipado en función de los prejuicios raciales, es que “El indio se salva por el color, el negro por el ritmo” (Guirao 1938, XXI-XXIII).

Así, en lugar de aprovechar la distinción que en la década anterior Mariátegui había trazado entre literatura “indigenista” y literatura “indígena”, y de subrayar el componente político-ideológico del movimiento indigenista, Guirao se repliega en el campo estético-cultural, como diez años antes lo habían hecho (infructuosamente) los editores de la *revista de avance*. Y en consonancia con esta toma de posición, se preocupa por demostrar la validez nacional de la poesía afrocubana, en función de su tradición folklórica, de sus perspectivas de futuro (como lírica bilingüe y por su uso de un “molde métrico” afrocubano) y de su surgimiento en la Isla “cuando los valores discutidos de lo negro se universalizan, se incorporan al acervo cultural de Occidente”²⁰ (Guirao 1938, XXIV-XXXIII).

La cuarta antología del período que nos ocupa aquí es el *Mapa de la poesía negra americana* (1946) de Emilio Ballagas. Ilustrado por Ravenet, pintor consagrado ya en esta temática²¹, el *Mapa* está organizado por países y regiones (Estados Unidos, México y Centroamérica, las Antillas, Sudamérica) e incluye una sección dedicada a

introduce en su poesía, después de su estadía en Nueva York y La Habana. El “Son de negros en Cuba” (de *Poeta en Nueva York*), dedicado a Fernando Ortiz, es un documento en este sentido.

¹⁹ Esta analogía, presente en el período en textos de diversos autores latinoamericanos, reaparecerá en el ensayo culturalista de la década del setenta, vinculando, por su carácter doble, estético y político, “indigenismo” y “negritud”. Cf., al respecto, “Negritud e indigenismo” de Leopoldo Zea.

²⁰ Hay varias muestras a lo largo de la introducción de que no le faltan a Guirao elementos para profundizar en la interpretación histórico-cultural de la producción afrocubana. Además de las citadas y de una breve crónica de rebeliones de esclavos en el Caribe a lo largo del siglo XIX, aparecen la explicitación de la responsabilidad que la “religión de Roma” tuvo en la esclavización; así como la insistencia en el valor determinante que el factor económico tuvo en la producción (incluso) poética de los esclavos (en su cantidad, calidad y en los motivos literarios que definió). La cita corresponde a la p. XXIV.

²¹ Las ilustraciones corresponden a momentos diferentes en la producción del artista: dos de ellas ya habían aparecido en el *Cuaderno de poesía negra* de Ballagas, en 1934; mientras que la mayoría fue producida especialmente para el *Mapa*. En las primeras predominan las líneas sinuosas de las siluetas de la mulata y la guitarra; en las segundas, independientemente de la temática, predominan las formas de los paramentos y símbolos rituales de la santería.

la “poesía de motivo negro escrita por españoles” entre los siglos XVII y XX. La producción de cada uno de los poetas o conjuntos de cantos anónimos escogidos está precedida por una nota bio-bibliográfica, estilística o simplemente aclaratoria respecto del origen del texto.

Tanto en la organización como en la selección de autores y poemas, es evidente la influencia de las antologías anteriores de Pereda Valdés (en la adopción de una perspectiva que trascienda los límites de lo nacional y en la apertura hacia la producción afronorteamericana) y Ramón Guirao (en la expansión del eje diacrónico). Son evidentes también la centralidad que Ballagas le otorga a la poesía afroantillana en el *corpus*, así como el interés en exponer el carácter efectivamente continental de la producción reunida. En este sentido, si bien no se puede decir que se trata de una antología bilingüe, la mayor parte de la producción en inglés (o *slang*), francés (o *créole*) y portugués aparece en lengua original, además de traducida al español; así como aparecen las versiones publicadas en inglés y portugués del poema “Hermano negro” de Regino Pedroso.²²

En su introducción, “Poda y espiga de lo negro”, Ballagas afirma que en esta antología no se trata de “poesía negra” sino de poesía “de contraste y asimilación de culturas”; una “suma de poesía afroamericana” cuyo carácter es “el de ser un arte de relación”. (Ballagas 1946, 8-9) Una vez establecido el canon (recordemos que Guirao había dado a la poesía afrocubana el valor de una “escuela [...] de ciclo cerrado”), Ballagas podrá ocuparse de seleccionar con el objeto de exponer una diversidad de acentos, en correspondencia con la diversidad racial y cultural del continente. Podrá también dejar constancia, en la nota de presentación del puertorriqueño Luis Palés Matos, de que su producción “en la lírica negra data de 1925” (Ballagas 1946, 170) por lo tanto, un año antes del surgimiento de la producción afrocubana.

En la ejemplificación de esa diversidad de tonos y motivos poéticos (que demuestra la lectura de la “Introducción” de la *Antología* de Pereda Valdés), Ballagas irá

²² Los poetas seleccionados son los estadounidenses Henry Wadsworth Longfellow (2), Walt Whitman (2), James Weldon Johnson (1), Langston Hughes (4) y Countee Cullen (3); los mexicanos Sor Juana Inés de la Cruz (1), José Juan Tablada (1) y Miguel N. Lira (1); el nicaragüense Rubén Darío (1); el costarricense Max Jiménez (1); el panameño Demetrio Korsi (1); los dominicanos Francisco Muñoz del Monte (1), Tomás Hernández Franco (1) y Manuel del Cabral (3); el puertorriqueño Luis Palés Matos (5); el jamaiquino Claude Mc.Kay (1); los haitianos Pierre Moraviah Morpeau, Jacques Roumain, Oswald Durand y Louis Borno, con un poema cada uno; Leon G. Damas, de la Guayana Francesa, con 2; los venezolanos Andrés Eloy Blanco, Manuel Rodríguez Cárdenas y Manuel F. Rugeles y el colombiano Candelario Obeso, con un poema cada uno; los ecuatorianos Jorge Carrera Andrade (1), Abel Romeo Castillo (1) y Adalberto Ortiz (5); los uruguayos Ildelfonso Pereda Valdés (3) y Gastón Figueira (1); los argentinos José Hernández (con dos fragmentos de *Martín Fierro*), Héctor Pedro Blomberg (1) y Luis Cané (2); el brasileño Jorge de Lima (1); los españoles Lope de Vega (2), Simón Aguado (1), Luis de Góngora (2), Salvador Rueda (1), Alfonso Camín (1), Miguel de Unamuno (1), Federico García Lorca (1) y Rafael Alberti (1). La producción cubana está dividida en siglos XIX y XX: en el primero, aparecen Creto Gangá (2), Plácido (1), Diego Vicente Tejera (2), José Martí (1) y Manuel Serafín Pichardo (1); en el segundo, Felipe Pichardo Moya (2), Ramón Guirao (2), Nicolás Guillén (7), el autor del *Mapa* (6), Alejo Carpentier (2) y Regino Pedroso (1). Además, en las producciones cubana, española y argentina se incluyen, respectivamente, 6, 1 y 4 poemas anónimos.

estableciendo analogías entre la producción de diversos países. Así, la tristeza que predomina, por ejemplo, en cierta “poesía negra norteamericana”, también estará presente, aunque no como tónica, en la poesía afrocubana y en la puertorriqueña (en las que se destacan más el “colorido”, el “bullicio” y los “elementos mágicos”). Estos últimos, a su vez, predominarán en la poesía haitiana, vinculados a lo “maravilloso sobrenatural”; mientras que el colorido y el bullicio aparecerán como evocación del candombe y el carnaval en la “poesía negra” uruguaya y argentina. Y en todas ellas, “la inevitable nota rebelde”, los cantos de trabajo y la sátira.

Algo semejante sucederá con los géneros literarios y con el “material lingüístico” en el que, más allá de la utilización de un registro más o menos dialectal, predominarán los sonidos nasales y los vocálicos con acentuación aguda; y un léxico específico, relativo a ámbitos como la música, por ejemplo.

Las líneas de análisis desplegadas por Ballagas en la introducción lo llevan a la conclusión de que “es impropio el empleo de la expresión ‘tema negro’” para caracterizar esta poesía. Y también (¿corrigiendo a Guirao?), que la diversidad de acentos consecuentes con el “mestizaje” y la “interculturación” es tan grande que tampoco puede hablarse de “un modo único”²³ (Ballagas 1946, 10-13).

Por otro lado, aunque afirme en la introducción que la “poesía mulata ha dado muestras muy estimables dentro del arte popular y del arte culto”, en la nota que precede a los “cantos anónimos” cubanos aclara: “nuestra intención más que folklórica es culta, aunque no siempre hayamos podido dar en cada país con la nota más espiritual” (Ballagas 1946, 13 y 86).

En consecuencia, es posible afirmar que tanto Ballagas, como Guirao y Pereda Valdés entienden lo popular como folklórico (lo popular ya estilizado y, de cierta forma, cristalizado en el pasado) y lo incorporan como dato de la tradición, como antecedente. En el caso de Ballagas, en especial, su opción por el registro culto dice relación, en parte, con su falta de perspectiva histórica en el tratamiento de los materiales recopilados, pero sobre todo con una toma de posición deliberada. Como sus contemporáneos Carpentier y Mário de Andrade, que defenderán un

²³ En una nota de pie de página, Ballagas cita *Las culturas negras* de Arthur Ramos; pero el uso del término “interculturación” hace inferir que aún no leyó el *Contrapunteo* de F. Ortiz, publicado seis años antes. En este sentido, es importante destacar que si bien su conocimiento del campo estrictamente literario es amplio, no parece ser profundo; y que en lo que respecta a estudios provenientes de otros ámbitos de la cultura se muestra poco informado y francamente despreocupado al respecto. Baste como ejemplo la siguiente afirmación: “Sin entrar en detalles y sin ventilar la opinión de los que creen que la raza negra no es determinativa en los pueblos de América, hemos de advertir que además de haberse extinguido en diversos países como el Perú, Chile y Uruguay, los negros son minoría en los Estados Unidos, América Central y Brasil. En las Antillas la población negra es considerable, tanto que sin acudir a la estadística nuestros ojos la constatan, habiendo influido mucho en la música, la poesía y la pintura” (Ballagas 1946, 12-13, énfasis Viviana Gelado). En lo que se refiere a la afirmación de Ballagas de que no corresponde caracterizar esta poesía como de “tema negro”, encontramos en Tzara una afirmación peculiar que apunta a la función: “La poésie vit d’abord pour les fonctions de danse, de religion, de musique, de travail”. Cf. Tzara, “Note...”, p.401.

aprovechamiento sinfónico del material popular y folklórico en el ámbito musical, Ballagas no solo no romperá con la distinción entre alta cultura y cultura popular, sino que adoptará una posición favorable a la primera. En esta línea, del grado de institucionalidad que la producción poética afroamericana alcanzó, en buena medida debido a la publicación de las cuatro antologías aquí analizadas, da cuenta el hecho de que las cuatro fueron publicadas por importantes casas editoriales.

Por otro lado, en lo que toca al eje en torno al cual están organizadas estas cuatro antologías, la “poesía negra” invocada en sus títulos nunca es definida. En este sentido, aun cuando desde la primera *Antología* de Ballagas e inclusive los textos críticos anteriores, de Marinello y Fernández de Castro, se aluda al paralelo indigenismo / negrismo (aunque no necesariamente en términos explícitos), ninguno de los poetas o críticos aprovecha las distinciones trazadas por Mariátegui en el último de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, “El proceso de la literatura”, en el que sitúa la literatura en una perspectiva histórica y cultural y define los caracteres de la producción “indigenista” contemporánea y de una hipotética producción “indígena” por venir. Los poetas y críticos cubanos prefieren, en cambio, apuntar como modelo de resolución del conflicto el criollismo nacionalista rioplatense, como ya lo habían hecho los editores de la *revista de avance* en la evaluación de una “indagación” realizada entre setiembre de 1928 y agosto de 1929, orientada por el interrogante amplio “¿Que debe ser el arte americano?”, con el propósito de investigar el tenor de las relaciones entre América y Europa en el plano estético. Marinello, concretamente, definirá el acceso a la “madurez criolla” cubana, pasando “por lo negro” y doblegando la “fidelidad lingüística” de la lengua europea, como la expresión de una “pugna sin distancias” (Marinello 1933, 142-143).

En otro sentido aún, el primitivismo de la vanguardia europea, que le servirá de apoyatura a Guirao y se transformará en el parámetro de universalidad en el análisis introductorio de Ballagas, hará aparecer a la “poesía negra”, como quería Marinello, como única expresión literaria auténtica y válida (particularmente en Cuba) frente a las pretensiones imperialistas norteamericanas y europeas. Leído a contracorriente, la función estético-ideológica del primitivismo practicado en América, consecuente del contacto con el “documento humano vivo”, en lugar de obliterar relaciones de orden colonial, las expondría. No obstante, y por eso mismo, llama la atención el silencio absoluto del movimiento de vanguardia cubano y de las introducciones de las antologías aquí analizadas en torno al primitivismo neoyorquino (de corte muy semejante al europeo).

Llama también la atención la incorporación, en un segundo momento y por iniciativa del único recopilador uruguayo, de la producción de poetas afronorteamericanos, sin menciones claras o enfáticas al movimiento del “Harlem Renaissance” ni a las diferencias político-ideológicas que distinguirían una propuesta de la otra. En este aspecto específico, la “omisión” es altamente significativa, pues la producción “en tierra yanqui” de una poesía que expresa como pocas la “raíz trágica” de lo

afroamericano es el primer ejemplo citado por Marinello en su artículo pionero²⁴ (Marinello 1933, 139).

Estas opciones me parecen índices claros de la desconfianza y paralela ineficacia práctica con que, en el plano político, la élite caribeña trata, en ese período, al imperialismo norteamericano, y del esfuerzo persistente de los poetas e intelectuales vinculados al movimiento de vanguardia por evaluar esta producción estética por separado del contexto político (premisa absurda en lo que se refiere a los poetas del “Harlem Renaissance”). En tal sentido, la acuidad con que se cuestiona en el ámbito afrohispanico al primitivismo europeo, como modismo que encubre la expansión de los imperios coloniales, aparece, paradójicamente, bajo la forma del silencio en relación con el tenor y función estético-ideológica del primitivismo norteamericano. Específicamente en el ámbito cubano, la adopción, por parte de los poetas e intelectuales vinculados al movimiento de vanguardia, de una postura que aboga por lo nacional (blanco o mulato) aparece como ineficaz, tanto en lo que se refiere a la resolución interna de “la cuestión del negro”, como a modo de cuestionamiento del dilema político del momento.

Bibliografía

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. “Prefácio interessantíssimo” a *Paulicéia desvairada*. En *De Paulicéia desvairada a Café (Poesías completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, s/f.

Arozarena, Marcelino. *Canción negra sin color*. La Habana: UNEAC, 1966.

Arrom, José Juan. “La poesía afrocubana”. En *Revista Iberoamericana* 4 (1942): 379-411.

Ballagas, Emilio (ed.). *Antología de poesía negra hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1944. [1935]

_____. *Cuaderno de poesía negra*. La Habana-Santa Clara: La Nueva, 1934.

_____. (ed.). *Mapa de la poesía negra americana*. Buenos Aires: Pleamar, 1946.

Carpentier, Alejo. *Crónicas 1 y 2. Obras completas*. México: Siglo XXI, 1985, vols. 8 y 9.

_____. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

Fernández de Castro, José Antonio. “La literatura negra actual de Cuba (1902-1934). Datos para un estudio” [1935]. En: *Estudios Afrocubanos*, IV, 1-4 (1940): 3-22.

²⁴ Los otros dos ejemplos, García Lorca y Guillén, se le presentan contemporáneamente todavía como inacabados.

Gelado, Viviana. “¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo?: las relaciones culturales entre América Latina y Europa a través de la *revista de avance* (La Habana, 1927-1930)”. En Pier Luigi Crovetto y Laura Sanfelici (eds.). *Palabras e ideas, ida y vuelta*. Roma: Editori Riuniti, 2008. (disco compacto).

Goldwater, Robert. *Le primitivisme dans l'art moderne*. Trad. D. Paulme. Paris: PUF, 1988.

Guirao, Ramón (ed.). *Órbita de la poesía afrocubana 1928-37 (Antología)*. La Habana: Úcar, García & Cia., 1938.

Jiménez, Juan Ramón (ed.). *La poesía cubana en 1936*. Ed. facs. Sevilla: Renacimiento, 2008. [1937]

Lizaso, Félix. *Panorama de la cultura cubana*. México: FCE, 1949.

_____ y José A. Fernández de Castro (eds.). *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*. Madrid: Hernando, 1926.

Manzoni, Celina. “Las formas de lo nuevo en el ensayo: *revista de avance* y *Amauta*”. En *Revista Iberoamericana* LXX/208-209 (2004): 735-747.

_____ “Vanguardia y nacionalismo. Itinerario de la *revista de avance*”. En *Iberoamericana*, 17.1, 49 (1993): 5-15.

Mañach, Jorge. *La crisis de la alta cultura en Cuba. Indagación del choteo*. [1928] Miami: Universal, 1991.

Mariátegui, José Carlos. “XVII. Las corrientes de hoy. El Indigenismo”. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Quinto Sol, s/f. 303-320.

Marinello, Juan. “Sobre la inquietud cubana”. En *1929, revista de avance* 41 (1929): 354 y *1930, revista de avance* 43 (1930): 52-54.

_____ “Poesía negra: apuntes desde Guillén y Ballagas”. En *Poética: ensayos en entusiasmo*. Madrid: Espasa Calpe, 1933. 99-143.

Mullen, Edward. “The Emergence of Afro-Hispanic Poetry: Some Notes on Canon Formation”. En *Hispanic Review* 56/4 (1988): 435-453.

Ortiz, Fernando. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: El Siglo XX, 1924.

_____ *Los negros brujos. Apuntes para un estudio de etnología criminal*. Madrid: Fernando Fé, 1906.

_____ “Los últimos versos mulatos”. En: *Revista Bimestre Cubana* 35 (1935): 321-336.

Pereda Valdés, Ildefonso (ed.). *Antología de la poesía negra americana*. Santiago de Chile: Ercilla, 1936.

revista de avance. La Habana (1927-1930).

Schwartz, Jorge (ed.). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

Tzara, Tristan. "Note sur la poésie nègre". En *Lampisteries, Œuvres complètes*. T 1. Paris: Flammarion, 1975. 400-401. [1918].

Zea, Leopoldo. "Negritud e indigenismo" [1974]. En VVAA. *Ideas en torno de Latinoamérica*. Vol 2. México: UNAM-Unión de Universidades de América Latina, 1986. 1341-1355.

El Caribe en la narrativa histórica de Alejo Carpentier y Antonio Benítez Rojo

Haydée Arango Milián
Universidad de La Habana

Resumen

En el Caribe, la reescritura de la Historia se ha convertido en un arma para enfrentar la pérdida de la memoria colectiva y para conformar una identidad propia. Este texto promueve los estudios comparativos sobre la narrativa histórica caribeña a partir del estudio de dos autores cubanos: Alejo Carpentier y Antonio Benítez Rojo, quienes comparten semejantes intereses por el Caribe como escenario histórico. Se analizará, por tanto, cuál es la contribución de novelas como *El reino de este mundo*, *El arpa y la sombra*, *El mar de las lentejas* y *Mujer en traje de batalla* a la definición de una identidad regional que no se concibe centralizada en el propio espacio caribeño, sino que se entiende también desde lo múltiple, desde lo fragmentado y disperso, y desde la distancia.

Résumé

Dans les Caraïbes, la réécriture de l'Histoire est devenue une arme pour confronter la perte de mémoire collective et pour édifier une identité propre. Ce texte promeut les études comparatives sur le récit historique caribéen en étudiant deux auteurs cubains: Alejo Carpentier et Antonio Benítez Rojo, lesquels partagent des intérêts semblables pour les Caraïbes en tant que scène historique. Il sera question d'analyser la contribution de romans comme *El reino de este mundo*, *El arpa y la sombra*, *El mar de las lentejas* et *Mujer en traje de batalla* à la définition d'une identité régionale qui ne se conçoit pas centralisée dans l'espace propre des Caraïbes, sinon qui se comprend à partir du multiple, du fragmenté et du dispersé, mais aussi à partir de la distance.

En un espacio como el Caribe, donde la condición colonial trajo consigo la pérdida de una gran parte de nuestra memoria, con frecuencia ha sido problemática la relación entre el discurso literario y el devenir histórico. Así, cuando durante la primera mitad del siglo pasado la literatura caribeña se fue conformando desde una voz propia, pero a la vez particularizada en cada una de sus regiones –de acuerdo con las diferentes tradiciones y urgencias–, en gran medida esa literatura se caracterizó por la búsqueda de una identidad sociocultural a partir de la indagación en el pasado. Tal es el caso de una novela como *El reino de este mundo* (1949), en la que Alejo Carpentier se preocupó por encontrar las repercusiones de la Historia en la definición de un espacio que, hasta entonces, había tenido muy pocas oportunidades de pensarse en sus propios términos. A partir de entonces las novelas históricas caribeñas contribuirían a incrementar, cada vez más, un proceso de descolonización cultural desde nuestro propio imaginario, para demostrar finalmente que “así como el proceso inventivo del ser corporal de América puso en crisis el arcaico concepto insular del mundo

geográfico, así también el proceso de realización del ser espiritual de América puso en crisis el viejo concepto del mundo histórico como privativo del devenir europeo” (O’Gorman 2003, 158-159).

Desde *El reino de este mundo* pudieran establecerse algunas de las preocupaciones que una y otra vez Carpentier retomará en su narrativa. En esta segunda novela suya, escoge como protagónico a un personaje común y ficticio que, por diversas contingencias, fue testigo de varios de los episodios históricos que tuvieron lugar en el Caribe entre los siglos XVIII y XIX. Ese personaje que hilvana el relato es Ti Noel, un esclavo negro que pertenece al plantacionista Lenormand du Mézy. Durante toda su vida, Ti Noel trasiega entre diferentes manos opresivas: las de la monarquía francesa, las del rey negro Christophe, las de la burguesía criolla y, finalmente, las republicanas de los agrimensores. Por eso, aunque muchos de los que Carpentier incorpora son personajes históricos reales, aquel que toma como centro de su anécdota, además de ser una invención, es también un ejemplo representativo de esa colectividad anónima haitiana, caribeña, que sufrió los vaivenes de las revoluciones y de las ideas sin una conciencia clara de su función en la Historia —a diferencia de las novelas históricas tradicionales, al estilo de Walter Scott, donde personajes comunes del pueblo emergían con una dimensión heroica en momentos de crisis históricas— (Cfr. Lukacs, 1966).

En el universo narrativo de Carpentier abundan personajes que, como este de Ti Noel, oscilan entre la búsqueda esperanzada de un mundo mejor y la desilusión por no poder alcanzarlo. Mucho se ha debatido sobre si esto entraña, o no, una concepción pesimista sobre la Historia, pero más allá de la perspectiva desde la que se le evalúe, lo importante ahora es que la concepción de la Historia para Carpentier será más o menos inmutable a partir de esta novela inaugural, y que esa concepción se centra en la idea de que dentro de la aparente evolución del desarrollo histórico existen rasgos esenciales y estáticos que supondrán infinitos momentos inaugurales. En *El reino de este mundo* ya está igualmente la consideración de Carpentier de las revoluciones sociales como agentes de cambio histórico, aunque en este caso lo que le interesa de la Revolución haitiana son los ciclos iterativos de levantamientos de esclavos y, por lo tanto, la capacidad de la Historia para repetirse, como si se tratase de una burla, o del suplicio de Tántalo. A Ti Noel lo persiguen las leyes de la recurrencia, pero aunque a la larga sus empeños repetidamente acaban en el fracaso, no le queda más remedio que seguir intentando la conquista de un mundo mejor. Tal es la tesis que en definitiva se propone al final de esta novela, cuando se plantea que “agobiado de penas y de tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo” (Carpentier 1981, 142).

El propio Carpentier defendió que su reiterado interés por temáticas históricas estaba vinculado con las posibilidades que encontraba en el pasado para hablar del presente:

[...] me apasiono por los temas históricos por dos razones: porque para mí no existe la modernidad en el sentido que se le otorga, el hombre es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente. La segunda razón es que la novela de amor entre dos o más personajes no me ha interesado jamás. Amo a los grandes temas, los grandes movimientos colectivos. (Carpentier 1975, 69)

Quizás a la luz de esta declaración se pueda entender por qué su narrativa histórica fue abandonando progresivamente las novelas de personajes a favor del protagonismo de la colectividad. Pero, por otra parte, es importante señalar la particular concepción que hace Carpentier de los tiempos históricos, los cuales, al repetirse, borran las distinciones entre el presente y el pasado. Esta suerte de intemporalidad se refuerza además por el interés que tuvo en la alegoría y en el mito, de manera que, en su voluntad de rebasar lo concreto e inmediato, Carpentier penetra en las esencias de los fenómenos para buscar lo arquetípico o, lo que es lo mismo, las constantes del hombre y de la Historia. Por otra parte, también fue consciente de que en el área latinoamericana y caribeña las relaciones entre el discurso literario y el histórico se complejizan más porque aquí no se ha agotado aún el inmenso “caudal de mitologías” originarias (Carpentier 1981, 8), por lo que muchas veces son los mitos los que completan aquellos espacios vacíos dejados por la historiografía.

Gracias a una observación aguda sobre el carácter específico de Haití y tras una revisión exhaustiva de las fuentes históricas, Carpentier nos ofrece, según él mismo declara en el prólogo de *El reino de este mundo*, “[...] una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de los personajes –incluso secundarios–, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y cronologías” (Carpentier 1981, 8-9). Sin embargo, aunque no sería pertinente citar los diversos estudios que se han dedicado a cotejar la Historia y la ficción en las novelas de Carpentier, sí me interesa destacar que aunque su narrativa se caracteriza por una intensa labor investigativa sobre las más disímiles fuentes históricas, ello no significa que reproduzca todas aquellas precisiones que estas le ofrecen. En realidad, Carpentier las respeta arbitrariamente en función de sus propósitos o de las necesidades que dicta la propia creación literaria. Por lo tanto, muchas veces se vale más bien de lo que podríamos llamar lo imaginario verosímil, es decir, de la creación de una ilusión novelesca enmarcada en las verdades de la Historia.

La preocupación de Carpentier por la Historia lo lleva a preguntarse también por el tiempo y por la naturaleza específica de América. De ahí parte su propuesta ideológica de lo real maravilloso, planteada teóricamente en el prólogo de *El reino de este mundo* y luego desarrollada en la ficción. Carpentier permite que “lo

maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles” (Carpentier 1981, 8), y desafía la visión monolítica de esa realidad una vez que concibe la historia de toda América como una crónica de lo real maravilloso:

Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy. Siempre me ha parecido significativo el hecho de que, en 1780, unos cuerdos españoles, salidos de Angostura, se lanzaran todavía a la busca de El Dorado, y que, en días de la Revolución Francesa –¡vivan la Razón y el Ser Supremo!–, el compostelano Francisco Menéndez anduviera por tierras de Patagonia buscando la Ciudad Encantada de los Césares. (Carpentier 1981, 6)

De manera particular, *El reino de este mundo* fue un caso aislado dentro del desarrollo de la novela histórica en Cuba, porque se trató de una propuesta temprana que comenzaba a perfilar, en la década del 40, una nueva forma de “narrativizar” la Historia, diferente a la expresión tradicional del género. Por esos años había decaído en Cuba el interés por la novela histórica como experiencia general –así como también parecía haber decaído en toda América Latina, en contraste con la preferencia que tuvo este género durante el siglo XIX–, de manera que en este contexto su producción “deja de ser una de las tendencias dominantes [...] para convertirse en una forma residual de expresión cultural” (Pons 1996, 88). Entonces Carpentier también se convierte en una excepción, puesto que prácticamente es el único que continuará escribiendo novelas históricas de manera sostenida, sin abandonarlas jamás.

Habría que considerar también que dos novelas de Carpentier, *El reino de este mundo* y *El arpa y la sombra* (1979), se establecen como antecedente y paradigma –respectivamente– de la Nueva Novela Histórica que emergerá como tendencia predominante en el contexto latinoamericano y caribeño a partir de la década del 70. De manera que si su propuesta era una excepción en los años 40, hasta nuestros días será precisamente esa nueva propuesta del género histórico la que cristalizará como tendencia dominante. El fenómeno de la Nueva Novela Histórica ha sido estudiado ampliamente por críticos como Fernando Aínsa y Seymour Menton, quienes han expuesto como sus características principales el interés por recursos contaminantes como la intertextualidad; la subversión de todo lo canonizado a partir de recursos paródicos y de la estética de lo carnavalesco; la metaficción literaria como recurso también para pensar y desmontar el hecho literario desde su propio territorio; la subordinación de la reproducción mimética de cierto período histórico a conceptos filosóficos trascendentes; la

desmitificación de los personajes históricos más relevantes, que se mezclan frecuentemente con personajes ficticios; y, finalmente, el empleo de una pluralidad de perspectivas para representar y cuestionar la Historia, que no se quiere incorporar de manera mimética y que, por tanto, se distorsiona conscientemente a partir de omisiones, exageraciones o anacronismos.¹

Si en la década del 60 la novela histórica caribeña experimentó sobre todo con el discurso y el lenguaje, en los últimos años de la centuria pasada el cuestionamiento del pensamiento tradicional ordenado comenzó a centrarse en la propia Historia, que se convirtió en la diana preferida para todo tipo de interrogantes y de actitudes deconstructivas. La desmitificación de una versión del pasado que privilegió el discurso oficial, el otorgamiento de una voz a los silenciados o desplazados por la Historia, y la recuperación de una memoria colectiva a partir de episodios o personajes marginados, son algunas de las estrategias que se incorporaron. La tendencia hacia una mayor ficcionalización fue otra de las manifestaciones de aquel posicionamiento hacia la Historia, de manera que se favorecieron también nuevas exploraciones formales a partir de una mayor soltura en el trabajo con el material histórico.

A partir de los años 80, sin embargo, se comenzaron a explorar nuevos caminos que condujeron a ubicar las anécdotas en otras latitudes del mundo desde las cuales también se repensaba y reconfiguraba la región caribeña. En cuanto al diseño y la selección de los personajes, el interés parecía estar situado en figuras representativas de algún desplazamiento de identidad; figuras marginadas u olvidadas desde las cuales se pudiera articular un discurso reivindicativo. El tema de la identidad, que ya aparecía como una preocupación central en la literatura caribeña, a partir de las tres últimas décadas del siglo XX se convirtió en un importante asidero desde el cual proclamar una otredad –como diferencia, pero también como afirmación–. Es decir, lo caribeño fue dejando de ser concebido como una esencia para convertirse en un posicionamiento intelectual desde el que se vertebraban la búsqueda identitaria y la denuncia de la falsedad de los discursos, de las versiones oficiales de la historiografía y de los silencios de la Historia. Si para esta fecha la Historia como ciencia había transitado por un proceso de reconstitución en cuanto a su objeto y sus procedimientos, en la literatura de la región caribeña esto se subrayó de manera muy particular. Todo ello explica por qué las estrategias discursivas de la novela histórica latinoamericana y caribeña de fines del siglo XX se articularon a partir de los principios fundamentales de la individualización, la fragmentación y la relativización. Por lo tanto, esta narrativa entroncó con las inquietudes y las posibilidades formales de ese pensamiento posmoderno que también se pronunció

¹ Aunque en este sentido habría que aclarar que Carpentier no se propone exactamente la deformación de la realidad para demostrar sus ideas sobre la Historia o sobre el espacio americano, sino que, por el contrario, “lo real maravilloso” supone que ese espacio en sí mismo es tan diferente a la percepción occidentalizada del mundo, que maravilla consecuentemente por su exuberancia y por su carácter imprevisible.

a favor de “la reevaluación de formas no canónicas del discurso, la problematización de la historia, la recuperación de lo ex-céntrico y lo fragmentario, la reivindicación de las voces de los vencidos o la inclinación a la autorreflexión” (Mateo Palmer 1996, 26).

Existe una vastísima producción de novelas históricas caribeñas que se caracterizan por transgredir el modelo clásico del género, partiendo, de manera consciente o no, de los hallazgos de Carpentier. Entre ellas está *El mar de las lentejas* (1979), la primera novela de Antonio Benítez Rojo, publicada el mismo año en que aparece *El arpa y la sombra*, que sería la última de las escritas por Carpentier. En sentido general, la obra narrativa de Benítez Rojo va a estar vinculada en muchos aspectos a la carpenteriana, a partir de una filiación que tiene sus resortes más importantes precisamente en la Historia y el Caribe.² Como acostumbró a hacerlo Carpentier, también Benítez Rojo acudió con frecuencia al estudio exhaustivo de memorias, diarios, historiografías, crónicas y demás fuentes documentales, las cuales en el caso de *El mar de las lentejas* sazonó con su propia imaginación para construir un marco histórico de dimensiones monumentales. Como le es propio a las nuevas novelas históricas, las ideas de Benítez Rojo se subordinan a la ficción, y la Historia se distorsiona en la medida en que es evocada. Y uno de los elementos de los cuales se vale para escapar de la realidad histórica objetiva es esa maravilla que hereda de la comprensión de Carpentier sobre el mundo americano, y que luego en su ensayo *La isla que se repite* será definida como “una cierta manera” del ser caribeño. Pero además de estos elementos, *El mar de las lentejas* y *El arpa y la sombra* tienen en común que se remontan a los tiempos de la conquista de América; que establecen relaciones entre la historia europea y la caribeña a partir de episodios que ocurren en espacios y en tiempos distintos; y, sobre todo, que convergen en estrategias discursivas y recursos compositivos: las dos obras disponen de varias líneas narrativas, de una estructura fragmentada y de discursos diferentes, así como multiplican las voces y cambian con frecuencia los puntos de vista.

El mar de las lentejas combina cuatro líneas narrativas diferentes, seguidas a través de cuatro núcleos de personajes: en 1598 el Rey Felipe II de España agoniza en El Escorial, y en su lecho de muerte reflexiona sobre su extenso reinado; en 1493, con el segundo viaje de Colón, llega a La Española el soldado Antón Babtista, un personaje ficticio que se convierte en explotador de indios; don Pedro, el joven yerno del Adelantado Pedro Menéndez de Avilés, vive de la fundación de San Agustín en 1565 y participa de la masacre de las tropas de los hugonotes franceses capturadas en las cercanías de la Florida; y la familia de los Ponte, conformada por comerciantes genoveses que viven en Tenerife, levanta un próspero negocio entre África, el Caribe y Europa. De manera que esta novela

² En una encuesta que se publicó en *La Gaceta de Cuba* en diciembre del año 2004, justo unos meses antes de morir Benítez Rojo, este había declarado lo siguiente: “entre los escritores contemporáneos que más han influido en mis libros se encuentran, principalmente, Julio Cortázar y Alejo Carpentier. Esto es, un narrador que pudiéramos llamar nocturno, atraído por lo onírico, por lo surreal, y otro interesado en las problemáticas propias de la historia y de la identidad cultural”.

plural, que según palabras del propio Benítez Rojo tiene como protagonista a la Historia, se interesa lo mismo por ilustrar procesos políticos, económicos, religiosos y sociales conocidos por la historiografía oficial, como por ofrecer una visión de los procesos históricos desde la perspectiva del hombre común, que sería en este caso ese soldado colonizador que empieza a subvertir el poder que lo oprime.

Benítez Rojo no tiene la intención aquí de contar su novela a partir de un personaje marginado por el poder y por la Historia, como ocurría con Ti Noel en *El reino de este mundo*. Sin embargo, los contrastes y las conexiones que se establecen entre los relatos consiguen un efecto final sobre los hechos históricos del descubrimiento, la conquista y la colonización de América, y sobre las implicaciones que todo esto tuvo para los sujetos desplazados por la Historia. Al igual que en Carpentier, en este caso la fidelidad historiográfica no contradice una construcción alegórica de la novela, de manera que los episodios pasados también nos hablan del presente antillano. Y al igual que en aquel, aquí la Historia también pierde el carácter teleológico que le imprimiera la ideología occidental, puesto que no se lee como una totalidad cohesionada y cerrada, sino como una interacción de fuerzas diversas donde es difícil establecer un sentido de causalidad —lo cual se acentúa con la organización coral y desarticulada del relato—. De ahí que, así como habíamos visto en Carpentier, también Benítez Rojo planteaba que “En el ámbito del Caribe una etapa no cancela la anterior, como ocurre en el mundo occidental” (Benítez Rojo 1989, xxx).

Más lejana del espíritu de *El reino de este mundo*, y por supuesto más próxima a *El arpa y la sombra*, esta primera novela de Benítez Rojo también dispersa la voz narrativa en perspectivas diversas que pueden ser, por ejemplo, la de un narrador omnisciente que lo domina todo; la de uno de los personajes principales del relato, sea histórico o ficticio; o incluso la de personajes anónimos, populares, en representación de la voz de las minorías. Por lo tanto, el espacio de dispersión de la novela también hay que leerlo como la manera en que se dismantela la racionalidad del discurso historiográfico, ya que al diseminarse los centros de autoridad discursiva la escritura misma de la Historia se hace relativa. Esto también se sustenta en la novela con la diversidad de los estilos discursivos, lo cual además consigue un efecto de densidad cercano a esa idea de lo barroco con que tanto Benítez Rojo como Carpentier definieron la cultura latinoamericana y caribeña.

Por otra parte, como sucede en Carpentier, en la mezcla de hilos narrativos que tiene lugar en *El mar de las lentejas* se conjugan las historias de Europa y del Caribe desde episodios que ocurren no sólo en espacios distintos, sino también en tiempos distintos (todos desde fines del XV hasta el XVI). Así como se plantea en *El reino de este mundo*, la isla de Cuba tampoco es aquí el centro argumental o geográfico, sino que lo es ese triángulo conformado entre las tres tierras: Europa, América y África. En su ensayística y en su narrativa, Benítez Rojo teorizó y recreó con frecuencia esa época trasatlántica, entre los siglos XV y XIX, en la que

se “gestó no sólo un sistema interactuante de culturas híbridas e identidades nacionales a ambos lados del Atlántico, sino que, paralelamente al tráfico de esclavos, se popularizó en Europa el consumo de azúcar, ron, café, tabaco, algodón, arroz, añil y otras mercancías de plantación, cuyo impacto global en el mundo moderno aún no ha sido determinado” (Benítez Rojo 2005, 47). Conscientes de los binarismos, pero enemigos de los límites geográficos, ambos intelectuales estaban convencidos de que para entender y encontrar el Caribe había que extenderse a Europa, y viceversa. En ese sentido, novelas históricas como *El reino de este mundo* y *El Siglo de las Luces*, de Carpentier; o como *El mar de las lentejas* y *Mujer en traje de batalla*, de Benítez Rojo, podrían calificarse como trasatlánticas por ese amplio periplo que trazan sus páginas entre las costas de uno y otro lado del océano. Y este trasiego confluye a su vez con uno de los motivos frecuentes del discurso literario caribeño en general: sea para adentrarse en la historia de la trata negrera y de la piratería, para conectar las ideas y las revoluciones europeas con las de este lado del mar, o para recrear los tiempos de la conquista y de la colonización, la narrativa histórica del Caribe no ha dejado de recorrer las largas aguas que separan –o enlazan– a Europa y las islas, una y otra vez.

Aunque en Carpentier encontramos pocos textos ensayísticos dedicados a pensar el espacio caribeño como una región particular de América, en su artículo “La cultura de los pueblos que habitan el Mar Caribe” (1979) no sólo reconoce que este ha desempeñado una función privilegiada, única, en la historia del continente y del mundo, sino que además llega a valorar la región a partir de su condición insular, y a partir de su realidad multiforme, compleja, caótica y extraordinaria: de acuerdo a su formación como musicólogo y siguiendo palabras de Rabelais, Carpentier plantea que las islas del Caribe son como “islas sonantes” y distintas que, al unirse, conforman un gran concierto.

Pero si las reflexiones de Carpentier sobre el Caribe partirán fundamentalmente de sus narraciones, Antonio Benítez Rojo, en cambio, es hoy reconocido como el autor de la propuesta epistemológica más reciente para comprender las singularidades del área. Me refiero a *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, un texto cuya primera versión aparece en 1989, es decir, cuarenta años después de *El reino de este mundo* y diez años después de la primera novela –histórica– del propio Benítez Rojo.³ En este ensayo se analiza el Caribe desde una perspectiva multidisciplinaria que mezcla la Historia, la Economía, la Etnografía, la Sociología, la Antropología, el Psicoanálisis, la Literatura y el Arte; todo esto apoyado en la teoría del Caos y en la geometría fractal. Como resultado de la confluencia de tan variadas fuentes del conocimiento, la propuesta de Benítez Rojo podría sintetizarse, desde sus mismas palabras, de la siguiente manera: “el Caribe es un mar histórico-económico

³ De hecho, su propósito era crear una trilogía sobre el Caribe a partir de tres géneros distintos: la novela, el ensayo y el cuento, lo cual cumplió con *El mar de las lentejas* (1979), *La isla que se repite* (1989) y *Paso de los vientos* (1999), respectivamente.

principal y, además, un meta-archipiélago cultural sin centro y sin límites, un caos dentro del cual hay una isla que se repite incesantemente –cada copia distinta–, fundiendo y refundiendo materiales etnológicos como lo hace una nube con el vapor de agua” (Benítez Rojo 1989, VIII). Por lo que tanto Carpentier como Benítez Rojo enriquecen sus visiones del Caribe gracias a los disímiles ámbitos de conocimiento en los que se formaron y de los que también participaron: la musicología, en el caso del primero –recuérdense las “islas sonantes”–, y en el caso del segundo la definición de ese “mar histórico-económico principal” nace de una lógica que no lo abandonará ni en sus ensayos ni en sus narraciones, y que tanto le debe a su formación universitaria como economista.

Más joven que Carpentier, y colocado a su vez en otro contexto de fuertes exigencias teóricas –el de la academia norteamericana–, Benítez Rojo prefirió situarse, de manera explícita, en el debate sobre la posmodernidad para entender el Caribe y para entender su historia, a la que califica como “esa astuta cocinera que siempre nos da gato por liebre” (Benítez Rojo 1989, XIII). Puesto que, según su propuesta, el Caribe no se circunscribe a un mero espacio geográfico, sino que responde a cierto grupo de valores que pueden aparecer o florecer en cualquier rincón del planeta, la historia de la región, por tanto, también se convierte en un territorio huidizo, constantemente desplazado en el tiempo y en el espacio. Sin embargo, aunque en Carpentier no vamos a encontrar explícitamente esta intención de dialogar con lo posmoderno, en su definición caótica, insólita y compleja del Caribe, y en su concepción descentralizadora del discurso historiográfico, ya podrían encontrarse algunos de esos fundamentos que le sirven a Benítez Rojo para su teoría. En ambos casos, se trata de dos ensayistas y novelistas cubanos que propusieron, de una forma u otra, poéticas muy claras para definir al Caribe, pero a pesar de sus convergencias, y aunque el primero es piedra fundamental del segundo, definitivamente Benítez Rojo desecha la perspectiva ilustrada de Carpentier, es decir, su propósito de fundación y su esfuerzo de totalidad.

La intención fundamental de *La isla que se repite* es la de “abrir un espacio que permita una relectura del Caribe; esto es, alcanzar la situación en que todo texto deja de ser un espejo del lector para empezar a revelar su propia textualidad” (Benítez Rojo 1989, II). Ello supone que, en correspondencia con el espacio cultural de donde emana, Benítez Rojo defina al texto caribeño como

[...] excesivo, denso, *uncanny*, asimétrico, entrópico, hermético, pues, a la manera de un zoológico o bestiario, abre sus puertas a dos grandes órdenes de lecturas: una de orden secundario, epistemológica, profana, diurna y referida a Occidente –al mundo de afuera–, donde el texto se desenrosca y se agita como un animal fabuloso para ser objeto de conocimiento y de deseo; otra de orden principal, teleológica, ritual, nocturna y revertida al propio Caribe, donde el texto despliega su monstruosidad bisexual de esfinge hacia

el vacío de su imposible origen, y sueña que lo incorpora y que es incorporado por éste. (1989, XXX)

Creo que aquí nuevamente podrían encontrarse algunas de las ideas de Carpentier, sobre todo en cuanto a la relación entre lo real maravilloso y el barroco americano, y en cuanto a la convergencia de saberes y tiempos en un espacio como el caribeño. Al igual que ocurría con Carpentier, Benítez Rojo también considera que el estudio del Caribe exige la correlación de lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno.

El mar de las lentejas adelantaba en su propia textualidad esa perspectiva posmoderna sobre el Caribe y su historia que Benítez Rojo planteará luego en *La isla que se repite*: por su estructura compositiva fragmentada, sin un centro argumental definido, y hasta por su propio título, esta obra ha sido definida como una novela “líquida” porque “su continuidad (o continuidades) consiste, paradójicamente, en los propios polirritmos de la interrupción, la divagación, la reconsideración y el agotamiento” (Cit. en Updike, 28). Por las mismas razones, pero teniendo en cuenta esta vez su incorporación al género histórico, *El mar de las lentejas* establece rupturas muy evidentes con el modelo tradicional, en correspondencia con esas tendencias generales que afloraron como patrón predominante en la novela histórica de fines del siglo XX. Por otra parte, el título de la novela parodia una de las denominaciones que antaño recibiera la región caribeña –*la mer de lentille*–, con lo que también de alguna manera se adelanta la idea del “meta-archipiélago” que aparecerá luego en el ensayo de Benítez Rojo.

Ahora bien, teniendo en cuenta estos antecedentes, resulta inquietante la diferencia que entraña, a primera vista, la última novela de Benítez Rojo, inscrita ya en los albores del siglo XXI y de la cual se ha advertido que “está relatada a manera de novela rusa decimonónica” (Stavans, 23). Aunque *Mujer en traje de batalla* (2001) no es una obra que atomiza su estructura narrativa en más de un hilo argumental, ni tampoco incorpora las voces dispersas de múltiples personajes, Roberto González Echeverría ha destacado cómo esta presenta “variantes significativas que la convierten, tal vez, en el punto de partida de un nuevo estilo [...] posmoderno” (González Echeverría 2001-2002, 17). Es por eso que podría resultar revelador el estudio de la propuesta que representa esta última obra de Benítez Rojo en relación con la novela histórica, y en específico el análisis de su singularidad dentro de la evolución de este género para la literatura cubana.

Como ya se ha visto, teniendo a Carpentier como pilar con *El reino de este mundo* la narrativa histórica caribeña se ha ido definiendo por la recuperación de personajes marginales, olvidados o excéntricos, algunos de los cuales la Historia oficial fijó como malditos o moralmente negativos (Cfr. Mateo Palmer, 23-34). Heredero de este tipo de preferencias, Benítez Rojo concibió su última novela por la fascinación que le produjo un personaje juzgado como herético en algunas versiones de la Historia: se trataba de Henriette Faber, mujer de origen suizo que

vivió durante los siglos XVIII y XIX entre Europa, el Caribe y los Estados Unidos, y que fue recordada por ejercer la medicina disfrazada de hombre y por quebrantar las leyes de la Iglesia al casarse con una joven en el poblado de Baracoa. Tras la lectura de unas pocas fuentes documentales que dejaron constancia de la vida de Henriette,⁴ Benítez Rojo escogió algunos episodios de la biografía de esta mujer para dramatizarlos en la novela: la orfandad y la infancia en casa de sus tíos; el prematuro casamiento con un teniente de las tropas de Napoleón; la primera experiencia en la guerra y la viudez; los estudios de medicina bajo la identidad de un hombre; la participación en las campañas de Rusia y España; el viaje al Caribe y el asentamiento en Cuba; el casamiento con Juanita de León en Baracoa; el procesamiento judicial y, finalmente, su expulsión de las colonias antillanas. De ahí que *Mujer en traje de batalla* centre su atención en la complejidad espiritual y vital de un personaje ex-céntrico, y no en su representatividad dentro del devenir histórico de un momento dado. La elección del personaje de Henriette, en su doble condición de mujer y de europea exiliada en Nueva Orleans, acentúa por tanto la propia perspectiva ex-céntrica desde la cual se (re)escribe la Historia y la cultura caribeña. En ese sentido, la obra se aleja del modelo tradicional de la novela histórica y entronca con las tendencias renovadoras del género en América Latina y el Caribe.

Pero *Mujer en traje de batalla* no sólo reivindica la memoria de Henriette Faber en su itinerario vital y en su dimensión épica, sino que además la rescata desde su complejidad interior. Las páginas de la novela nos sumergen en las memorias de una mujer escindida que, ya anciana y en Estados Unidos, exterioriza su psicología y actualiza la larga cadena de episodios que condujeron al escándalo por el cual trascendió su conducta reprobable. Como ocurre en las novelas de Carpentier, aquí Benítez Rojo también se interesa por la Revolución Francesa y por los episodios relacionados con la figura de Napoleón, en tanto fueron experiencias masivas que abarcaron a toda Europa y que repercutieron en el Caribe. Pero todos los acontecimientos están contados desde la perspectiva particular de Henriette, cuya experiencia de vida transita entre finales del siglo XVIII y las tres primeras décadas del XIX. Ello posibilita que la Historia se nos haga más íntima, y que Benítez Rojo nos plantee sus propias ideas encubierto en la voz de su personaje, sin que parezca el discurso aleccionador de una voz autoral magistrada –como se percibe, por ejemplo, en *El reino de este mundo* o en otras novelas de Carpentier.

Durante la retirada de las tropas napoleónicas por territorio ruso, Henriette encuentra abandonado, al borde del camino, un lienzo por el que se siente misteriosamente atraída. Al voltearlo, se ve representada a sí misma en el rostro de una muchacha vestida de soldado; y cuando traduce del ruso el título del lienzo descubrimos que es el mismo de la novela que estamos leyendo: *Mujer en traje de*

⁴ Las cuales aparecen referenciadas como bibliografía, de acuerdo a cierta modalidad de novelas históricas que prefieren declarar sus fuentes. Así, por ejemplo, en Cuba también lo hizo Lino Novás Calvo con su *Pedro Blanco el negrero* (1933).

batalla. Henriette establece con esta pintura una empatía que no es posible explicar solamente por el deleite estético. Es esta entonces otra asociación inevitable con *El Siglo de las Luces*, donde la imagen pictórica de *Explosión de la catedral* se retoma en distintos momentos del relato para simbolizar ya sea el quiebre de la Monarquía y de sus instituciones, el desmoronamiento de una utopía, o el escepticismo en el que desembocan los proyectos colectivos y las revoluciones. Puesto que en ambos casos el lienzo representa el destino de los personajes y a la vez entraña profundas significaciones para la totalidad de las novelas, en Benítez Rojo el cuadro se convierte en un recurso que desnuda el procedimiento de construcción de su relato.⁵

Esta última novela de Benítez Rojo, además, cuenta con dos exergos que declaran su parentesco con Carpentier y Lezama Lima en cuanto a las concepciones sobre la novela histórica y la Historia. Las dos citas, tomadas de *Concierto barroco* y de *La expresión americana*, también provienen de discursos aparentemente distintos que se cruzarán en la novela a partir de propuestas comunes: que la Historia, como la novela, como el teatro, es también ilusión; y que las tierras americanas tienen que ser “invencionadas” de nuevo con otras versiones –alternativas, extraoficiales– de la Historia. Es decir, que la reconfiguración histórica del Caribe queda en los territorios de la ficción. Precisamente el amplio recorrido vital de Henriette le permite reparar en la provisionalidad de la memoria y de las ideologías, establecer comparaciones entre episodios pasados y presentes, y advertir los movimientos cíclicos –e ironías– de la Historia para concluir, escéptica, que ésta no consiste en un relato absoluto, sino una construcción discursiva elaborada desde una perspectiva cultural e ideológica determinada. Así como también ocurría con las novelas históricas de Carpentier, esta propuesta de Benítez Rojo vuelve a insistir en las complejas relaciones entre realidad y ficción, entre verdad histórica y novela: el cuestionamiento de los límites precisos entre una u otra noción, la contaminación que tiene lugar en el proceso narrativo entre lo verídico y lo ficticio, la incapacidad de la verdad histórica para atrapar los fenómenos humanos en todas sus complejidades, y la posibilidad de modificar el pasado a través de la literatura son algunas de las coordenadas temáticas que le interesa explorar.

La movilidad de Henriette por espacios distintos le permite reparar en dinámicas históricas comunes. Si para Benítez Rojo el Caribe se repite y rebasa los límites geográficos, la historia de la región también permite establecer conexiones más allá del estricto territorio caribeño. Es curioso que a diferencia de *El reino de este mundo*, donde también el relato transita entre La Española y Cuba, la mayoría de los episodios de esta novela de Benítez Rojo ocurra en espacios metropolitanos.

⁵ En ese sentido, además se ha advertido cómo, por las relaciones que igualmente se establecen con los cuadros que acompañan a Genoveva Alcocer –de *La tejedora de coronas*, novela de Germán Espinosa–, Benítez Rojo propone deliberadamente una “doble intertextualidad o intertextualidad en segundo grado, que a la vez sería un sello de autoidentificación con cierta familia novelesca” (Collard, 179-180).

Pero por supuesto, esto no significa un distanciamiento de las esencias caribeñas o de las preocupaciones sobre la región, puesto que para este escritor “el Napoleón de Austerlitz y de Moscú es también el Napoleón de Haití y de la Luisiana” (Cit. en Corticelli). Sobre estas ideas que relacionan dialécticamente lo local con lo universal, Benítez Rojo se manifiesta una vez más como un hijo intelectual de Alejo Carpentier, a quien le interesaba el espacio caribeño no sólo como un territorio regido por sus propias leyes, distintas a las de Europa, sino también como una extensión de los espacios metropolitanos y con importantes funciones en las distintas etapas de la historia universal.

A pesar de que el tema caribeño se introduce desde mucho antes, explícita e implícitamente,⁶ Cuba sólo aparece como escenario principal en la última parte de *Mujer en traje de batalla*, donde se abandona, durante muchas páginas, la continuidad episódica seguida hasta entonces en el espacio europeo para ofrecer una descripción más detallada de la isla durante el siglo XIX. Aunque la geografía, el clima, el vocabulario, las costumbres, la arquitectura, la economía, la política, las instituciones y las personalidades relevantes de la isla son observados por Henriette con la curiosidad de una extranjera, o precisamente gracias a ello, es imposible dejar de percibir en las palabras del personaje las inquietudes del economista e historiador que fue Benítez Rojo. De manera particular, la presencia del colonialismo en Haití y en Cuba, las polémicas que se sostienen sobre la necesidad de mantener el sistema esclavista, y las descripciones que se ofrecen sobre el funcionamiento de “la máquina plantación”, inevitablemente también relacionan esta novela con lo expuesto en *La isla que se repite*.⁷ Sin embargo, el propio Benítez Rojo nos advierte algunas diferencias: “El tema de la esclavitud, tal cual está desarrollado, responde principalmente al canon caribeño. Tampoco encajan bien dentro de la posmodernidad los pasajes mágicos del hospital de Smoliensk y los diálogos de Henriette con Hada Madrina. En realidad, pienso que lo latinoamericano, y más aún lo caribeño, desbordan lo posmoderno” (Cit. en Corticelli).

Luego, el hastío que llega a sentir Henriette en la capital habanera se revierte cuando arriba al poblado de Baracoa: su “estancia en aquella tierra de agrestes soledades, donde la única riqueza que existía era la del Reino Natural, distaba de ser indeseable” (Benítez Rojo 2001, 464). Isla dentro de una isla, o isla que se repite, Baracoa se describe como una pequeña síntesis de lo que sería cualquier costa del Caribe. Mucho más alejada de Europa en cuanto a su configuración

⁶ A los oídos de la joven Henriette llegan numerosas noticias sobre el Caribe gracias a su amiga Maryse, quien vivió en Saint Domingue entre los años decisivos de 1790 a 1804. Se ha advertido cómo este personaje de Maryse, que desembarca en la isla con el nombre de Madame Polidor, podría establecer una nueva asociación con la novelística de Carpentier: en *El reino de este mundo* existe una Mademoiselle Floridor que también pertenece al entorno del espectáculo parisino y que llega al Caribe como compañera de un funcionario de la metrópoli (Cfr. Collard, 174).

⁷ También es inevitable relacionar el interés del personaje de Maryse por la abolición de la esclavitud en las Antillas con otros textos de Benítez Rojo donde éste advierte que las primeras novelas antiesclavistas fueron escritas precisamente por mujeres. (Cfr. Benítez Rojo 2005, 45-53).

física y cultural, Baracoa es sin embargo mucho más cercana a Henriette, quien asocia la naturaleza virginal y el aislamiento de la villa con la paz y el silencio que encontraba en su íntimo retiro suizo. La añoranza por lo diferente y la vorágine de la Historia hacen que Henriette se sienta a gusto en una región tan distante y tan caribeña como Baracoa, donde también se expresa esa dimensión fabulosa o insólita de la realidad que ya le era cercana a Henriette, desde su infancia en Europa. En los primeros capítulos de la novela, por ejemplo, ella nos cuenta cómo aprendió, gracias a una conversación con su tía, “que las estaciones, enmarcadas por los equinoccios y los solsticios, se alargan y se acortan de acuerdo con los misterios de la naturaleza” (312). Mucho después, su narración se detiene en el recuerdo de un paciente ruso al que le dolían los ojos de tanto mirar a los muertos. Y así, dispersas en varios momentos de sus memorias, continúan apareciendo señales sobre la capacidad de Henriette para advertir la dimensión maravillosa de la realidad, aunque no se trate de la americana. Este rasgo igualmente asocia al personaje con la cultura del Caribe, que “no es terrestre sino acuática; una cultura sinuosa donde el tiempo se despliega irregularmente y se resiste a ser capturado por el ciclo del reloj o el del calendario” (Benítez Rojo 1989, XVI).

Así como se ve constantemente reflejada e identificada en otras mujeres, así como se reafirma su feminidad por haber desempeñado roles masculinos, Henriette Faber también puede mudar de espacios y encarnar armónicamente los ritmos de otras tradiciones culturales.⁸ Ella parece personificar esa “doble paradoja del deseo” a la que Benítez Rojo hace referencia en su ensayo, para explicar que las relaciones entre el Caribe y Occidente no son sólo antagónicas: “el mundo que hizo la Revolución Industrial, sin dejar de serlo, quisiera a veces estar en el lugar de los Pueblos del Mar, donde estuvo alguna vez; quisiera vivir inmerso en la naturaleza y en lo poético, es decir, quisiera volver a poseer una máquina de flujo y de interrupción a la vez” (Benítez Rojo 1989, XXXVI). La preferencia de Henriette por dinámicas caribeñas o por el aislamiento y la soledad, a pesar de la precipitada vida que llevó en ciudades metropolitanas de mayor agitación, podría leerse como otra manera en la que ella se desdobla y se identifica con lo distinto. No olvidemos que, a pesar de su condición europea, Henriette desembarca en La Habana vestida de hombre y con otra identidad, lo cual la convierte, necesariamente, en una mujer excepcional. Por eso son iluminadoras las propias palabras del autor, cuando declaró lo siguiente:

[...] en muchos casos Henriette soy yo. [...] en *La isla que se repite* insisto en que uno puede tener la identidad cubana pero, si sigue haciendo conexiones de tipo cultural, encontrará que su identidad se desparrama por el mundo. [...] Pienso que la identidad dista mucho de ser fija. Yo, al menos,

⁸ Resultaría interesante explorar las asociaciones que se establecen entre el Caribe y lo femenino, y entre Europa y lo masculino, sobre todo a partir de esa extraordinaria imagen que aparece en la introducción de *La isla que se repite*, donde Benítez Rojo poetiza la cópula entre ambas regiones. Si seguimos estas relaciones, nuevamente quedaría reforzada a nivel simbólico la identidad bisexual de Henriette, quien se siente identificada lo mismo en un espacio que en otro.

me reconozco como cubano, caribeño y afroatlántico, esto es, heredero de las culturas de todos los continentes. (Cit. en Corticelli)

Aunque parece sencilla en su exposición discursiva, esta última novela se complejiza con las múltiples significaciones simbólicas que permite su protagonista, definida por el desdoblamiento constante de su identidad y por su proyección e identificación con lo diferente. Personajes como el de Henriette Faber, “en su excentricidad, se ubican en el oscilante límite que separa la (auto)biografía de la ficción, la narración histórica del testimonio, lo privado de lo público, lo masculino de lo femenino, sin llegar a ser nunca ni una cosa ni la otra” (Gutiérrez). Esa indeterminación, ese desplazamiento entre extremos que no llegan a declararse como oposiciones excluyentes, es lo que podría haber interesado a Benítez Rojo de un personaje que es europeo por su origen, pero que se acerca a las esencias de lo caribeño por su desarrollo vital y por su incorporación en el discurso de la Historia.

Al estar esta novela bajo el influjo de *La isla que se repite*, pareciera como si el desplazamiento espacial del meta-archipiélago se proyectara, de manera infinita, en múltiples órdenes del texto. Así como es precisada la cultura del Caribe en el ensayo, la novela es definida en sus propias páginas como “escritura sumergida, letras de agua y limo, tinta invisible” (Benítez Rojo 2001, 460). Benítez Rojo prefiere desechar lo evidente: su nueva perspectiva no es la que se trasluce desde el punto de vista estructural –en la fragmentación del discurso narrativo, de las voces y de los relatos–, sino la que emerge de realidades más complejas e irregulares. En *Mujer en traje de batalla* las definiciones tradicionales se cuestionan, y las identidades se resisten al encasillamiento: lo femenino y lo masculino, el Caribe y Europa, la Historia y la novela, el lector y el texto se presentan como “máquinas de seducciones recíprocas” (Benítez Rojo 1989, XXX), como realidades o nociones en constante movimiento hacia su contrario para, a partir de éste, volver a reconstituirse.

Como había sido característico de las novelas históricas carpenterianas, *Mujer en traje de batalla* también se preocupa por la definición de una identidad regional que no se concibe centrada en el espacio caribeño, sino que se entiende también desde lo múltiple, desde lo fragmentado y disperso, y desde la distancia. Lo significativo entonces es que en ella confluya la necesidad de trascender las territorialidades con un desplazamiento constante de todo lo fijo. Es por esta razón que no coincido con Roberto González Echeverría cuando plantea que en *Mujer en traje de batalla* se ha abandonado el empeño de hacer de la Historia la clave de la identidad americana. Para este crítico, aunque Henriette es un personaje olvidado, como lo fueron Ti Noel o Víctor Hugues, ella no marca un itinerario simbólico o alegórico más allá de su propia rareza: “Ésta, que constituye el giro principal de la novela, es su bisexualidad” (González Echeverría 2001-2002, 17). Deudor de Carpentier en múltiples sentidos, Benítez Rojo sin embargo no puede ser leído exactamente como se le entendía a aquel. Por eso considero, en cambio,

que la rareza de Henriette Faber será aprovechada para proponer una alegoría de nuestro espacio: como mujer peregrina, camaleónica, misteriosa y desafiante, este último personaje se convierte una clara expresión de esa “cierta manera” a partir de la cual Antonio Benítez Rojo había hablado de la cultura caribeña.

Bibliografía

Álvarez Álvarez, Luis y Mateo Palmer, Margarita. *El Caribe en su discurso literario*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005.

Benítez Rojo, Antonio. *El mar de las lentejas*. La Habana: Letras Cubanas, 1979.

_____. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1989.

_____. *Mujer en traje de batalla*. Madrid: Alfaguara, 2001.

_____. “El Caribe y la conexión afroatlántica”. En *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, 2005.

Bueno, Salvador: “Alejo Carpentier y su concepto de la historia”. En *Índice* 272-273, (1970): 44-46.

Carpentier, Alejo: *El Siglo de las Luces*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974.

_____. “La novela y la historia”. En *Letra y Solfa*, La Habana, 1975.

_____. *El reino de este mundo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1981.

Collard, Patrick. “Fabricando a la Faber”. En *Murales, figuras, fronteras. Narrativa e historia en el Caribe y Centroamérica*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2003. 159-186.

Corticelli, María Rita. Entrevista realizada a Antonio Benítez Rojo, consultada en <http://www.literatura.us/rojo/maria.html>.

Correa Mujica, Miguel. “El mar de las lentejas y de la imaginación”. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 1998. Consultada en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/lentejas3.html>.

Cristancho Albornoz, Sioli. “La narratividad y su significación simbólica en la novela histórica”. En *Contexto* 10 (2004): 155-168.

Desnoes, Edmundo. “El Siglo de las Luces”. En *Casa de las Américas* 26 (1964): 100-109.

Escobar Meza, Augusto. “La novela histórica: una contradicción realizada”. En *ConNotas* II/ 3 (2004): 235-261.

González Echeverría, Roberto (comp.). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas: Monteávila, 1984.

_____. “Mujer en traje de batalla”. En *Encuentro de la Cultura Cubana* 23 (2001-2002): 16-18.

Gutiérrez, José Ismael. “Piel que importan. La mujer (in)vestida de varón”. En *Espéculo. Revista de estudios literarios* 36 (2007). Consultado en www.ucm.es/info/especulo/numero36/travmuje.html.

Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

Le Riverend, Julio. “Acerca de la conciencia histórica en la obra de Alejo Carpentier”. En *Imán, Anuario del Centro de Promoción cultural Alejo Carpentier*, año III, (1986): 39-54.

Lukacs, George. *La novela histórica*. México: Era, 1966.

Mateo Palmer, Margarita. “La literatura caribeña al cierre del siglo”. En *Temas* 6 (1996): 23-34.

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: F.C.E., 1993.

O’Gorman, Edmundo. “La estructura del ser de América y el sentido de la historia americana”. En *La invención de América*. México: F.C.E., 2003. 139-159.

Ospovat, Lev. “El hombre y la historia en la obra de Alejo Carpentier”. En *Casa de las Américas* 87 (1974): 9-17.

Pogolotti, Graziella. “El Caribe, iniciación y conquista”. En *Imán, Anuario del Centro de Promoción cultural Alejo Carpentier* año III (1986): 56-68.

Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1996.

Rodríguez Sancho, Javier. “La nueva novela histórica: espacio para el encuentro entre literatura e historia en América Latina y el Caribe en la óptica de Carpentier”. En *Revista de las Sedes Regionales*. Universidad de Costa Rica, VI/ 6, (2003). Consultada en <http://www.intersedes.ucr.ac.cr>.

Salomón, Noé. “El Siglo de las Luces: historia e imaginación”. En *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas, 1977. 395-428.

Stavans, Ilán. “Crónica de una amistad”. En *Encuentro de la Cultura Cubana* 23 (2001-2002): 22-27.

Updike, John. “Sobre *El mar de las lentejas*”. En *Encuentro de la Cultura Cubana* 23 (2001-2002): 28-31.

Volek, Emil. "Algunas reflexiones sobre *El Siglo de las Luces* y al arte narrativo de Alejo Carpentier". En *Casa de las Américas* 74 (1972): 42-54.

Subversivo y sin verbos: "Acto de Fe" de Mayra Santos Febres

Nancy Bird-Soto
Universidad de Wisconsin-Milwaukee

Resumen

Este trabajo analiza "Acto de Fe" de Mayra Santos Febres, puntualizando la ausencia del protagonismo de la figura histórica puertorriqueña a quien hace referencia: Blanca Canales. Como cuento, resalta en éste la falta de verbos. Así, más que un informe policial, este relato es una anti-narrativa que re-inscribe el protagonismo femenino en las luchas por la emancipación social en el contexto isleño, caribeño y latinoamericano. Se siguen las propuestas críticas de Luis Felipe Díaz y Jorge Duany, entre otras.

Résumé

Dans ce travail, j'analyse le conte « Acto de Fe » de Mayra Santos Febres en me concentrant sur sa structure et sur l'absence de rôle principal pour la figure historique portoricaine auquel il fait référence: Blanca Canales. Le manque de verbes caractérise cette courte narration. De cette façon, "Acto de fe" est un conte non narratif qui perturbe, dénonce et réinscrit le rôle de la femme dans les luttes pour l'émancipation sociale dans le contexte portoricain, des Caraïbes et latino-américain.

Según Juan Gelpí en *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, "hay paternalismo en el carácter excluyente que ha tenido la historia literaria en Puerto Rico" (3). Dicho carácter responde a jerarquías colonialistas y patriarcales basadas en nociones de superioridad de clase, de raza y etnia, y sin lugar a dudas, de género sexual. Partiendo de este trasfondo de cómo funcionan las jerarquías en la narrativa y en la sociedad puertorriqueña, analizo el cuento "Acto de Fe", el cual forma parte de la antología *Pez de vidrio* (1996) de Mayra Santos Febres, resaltando lo significativo de la estructura del mismo y de la figura histórica (en la década del 1950 en Puerto Rico) a la que hace referencia. Mi objetivo es destacar la subversión implicada en el hecho de que se recupere la figura histórica de Blanca Canales (1906-1996), mediante un relato en el que ésta, hecha personaje, comparte el protagonismo del relato con una contundente falta de verbos. Tanto ella como los verbos quedan fuera de la narrativa, por lo cual, el protagonismo de Canales es inferido así como la acción. Debido a esto último, la acción se sugiere desde los silencios y los márgenes; es decir, entrelíneas.

No es sorprendente que la supresión del protagonismo de las mujeres, en términos históricos, sea resultado de un proceso de represión socio-política producto de la vivencia colonial. Ahora bien, es mi argumento que la contundente inacción en que se enmarcan las circunstancias de la protagonista, hace de "Acto de fe" una denuncia a la problemática fundamental del sexismo con que se ha moldeado e ideado la nación puertorriqueña, precisamente por el legado colonialista. Una nación cuyas mujeres se

encuentran subordinadas al poder masculino es una que todavía no se ha emancipado de esas capas de opresión. Entre esas capas, se encuentran además el clasismo y el racismo. La protagonista de “Acto de fe” se ve coartada tanto por las circunstancias políticas como por el sexismo arraigado en la nación puertorriqueña que ella misma lucha por descolonizar.

Con/textos latino/americanos y caribeños

Siguiendo la terminología de comunidades imaginadas de Benedict Anderson y marcando el límite conceptual entre nación y estado, Charles Carnegie puntualiza: “*Nations* are communities of people who see themselves as such. *States* are politically and legally constituted entities that assert sovereign control over a circumscribed territory and population and that have the power to enforce that control” (5). En el caso puertorriqueño, esta distinción es particularmente clave. Aparte del status político de la Isla (Estado Libre Asociado¹ desde 1952), y el hecho de que los puertorriqueños recibieran la ciudadanía estadounidense por medio de la Ley Jones en 1917, no se puede obviar la diferencia entre la ciudadanía (algo jurisdiccional) y la nación y nacionalidad puertorriqueña. En términos del imaginario caribeño, --foco de fragmentaciones que a su vez evocan vínculos por medio de la historia y retos compartidos--, Puerto Rico añade su fragmento al mosaico² compuesto por esa comunidad a la que pertenece. Con su carácter (literal y metafóricamente) caribeño y (generalmente) latinoamericano, hablar de Puerto Rico es referirse a una nación. Pero ¿qué nación y configurada por quién/es? ¿Según una intelligentsia cultural? O... ¿según las voces de disidencia? Dentro de ese colectivo caribeño/latinoamericano, la nación puertorriqueña, según la imaginaron las élites sociales³, se encuentra aún dominada por el lastre del clasismo, el racismo, y como se subraya en “Acto de fe”, el prejuicio patriarcal representado por la normativa de género sexual.

Hay, pues, que cuestionar. Hay que atreverse a formular la pregunta: ¿es posible ser mujer y ser nacionalista en una nación paternalista y patriarcalmente configurada? “Acto de fe” incide en ese terreno teórico/práctico para subvertir el orden social, denunciar y, sobre todo, recuperar el protagonismo femenino en las luchas por la emancipación social. Es un cuento que apunta hacia el crucial cuestionamiento del nacionalismo según su lugar de enunciación. Afirma Carlos Pabón que “el nacionalismo es el principio que otorga supremacía o superioridad a los valores de la nación o de la nacionalidad sobre otro tipo de valores e intereses” (339). El

¹ Sobre las contradicciones del status, comenta Carlos Pabón: “En el caso puertorriqueño, el Estado Libre Asociado (ELA), que ha cumplido las funciones de Estado nacional sin serlo, resolvió la “cuestión nacional” sin resolver la condición colonial de la isla [...]” (335).

² Señala Charles Carnegie: “The region’s diversity of language, ethnicity, and institutional traditions is so widely acknowledged that there has been no serious attempt to construct a pan-Caribbean nationalist movement” (51).

³ Como indica Jorge Duany: “nationalist thinking and practice have tended to embrace an essentialist and homogenizing image of collective identity that silences the multiple voices of the nation, based on class, race, ethnicity, gender, and other differences” (11).

nacionalismo, por lo tanto, no es sólo susceptible a manifestaciones colonialistas como lo son el racismo, el clasismo y el sexismo, sino maleable al punto de, irónicamente, perpetuar esas mismas fuerzas ideológicas de represión.

“En el mundo de las categorías fijas,” –señala la propia Santos Febres—“de las identidades demarcadas, de historias de liberación y fundación de los estados nacionales, los caribeños nos sabemos ‘raros’” (2004, 12). Esas categorías, demarcaciones e historias llevan una trayectoria patriarcal ampliamente documentadas, desde el concepto de la ciudad letrada latinoamericana que elabora Ángel Rama, hasta la noción de los constructores de naciones tan arraigada en los liberales del siglo XIX en Puerto Rico. Entre estas articulaciones (fundacionales, coloniales, nacionales) de exclusión, llama la atención la sostenida marginalización de figuras como Luisa Capetillo⁴, Franca de Armiño, Blanca Canales Torresola, entre muchas más que incidieron en el ámbito público para emancipar la sociedad puertorriqueña y a sus mujeres de lo que Capetillo llamara “formulismos rutinarios⁵”. De este modo, dentro de la rareza caribeña, el ser mujer y el ser nacionalista se vuelve otra frontera interna de una identidad en disyuntiva.

Dicha identidad en disyuntiva, etapa generada por el atrevimiento a cuestionar el ser mujer (en su acepción normativa y regulada) y su espacio dentro de la nación es lo que también ha guiado la narrativa de escritoras boricuas como Aurora Levins Morales, Rosario Morales y Esmeralda Santiago. Éstas, trascendiendo la frontera insular para abordar un espacio de nuevos retos en lugares como Nueva York, ejemplifican el sentido comunitario de la nación puertorriqueña y las pugnas inherentes que hay en ella en lo concerniente a asuntos de raza, etnia, clase social y género sexual⁶. Como indica Jamil Khader:

[...] they show that women remain alienated and estranged not only from their metropolitan homes, as a result of colonization and racism, but also from their originary Caribbean homes, as a result of nationalist ideologies, patriarchal oppression, poverty, and other personal traumatic experiences. (63)

⁴ En su novela, *Nuestra señora de la noche*, cuyo protagonismo recae en Isabel Oppenheimer en el Ponce de principios del siglo XX, Mayra Santos Febres recupera la figura (por varias décadas relegada al olvido) de la eco-feminista-anarquista, Luisa Capetillo desde la propia narrativa. Es un dato significativo ya que, con el interés de corregir los silencios paternalistas y patriarcales de la literatura, historia y sociedad puertorriqueña, Luisa Capetillo, escribió el primer tratado feminista no sólo en Puerto Rico, sino en el Caribe: *Mi opinión sobre los derechos, deberes y libertades de la mujer* (Valle Ferrer 27).

⁵ En palabras de Capetillo: “Si la mujer estuviera convenientemente ilustrada, educada y emancipada de formulismos rutinarios, la política de los pueblos sería distinta” (Valle Ferrer 93).

⁶ “Nationalism faces three recurrent problems in the analysis of contemporary Puerto Rican society. First, it has historically set up an artificial binary opposition between American and Puerto Rican culture –one English-speaking, the other Spanish-speaking; one Protestant, the other Catholic; one Anglo-Saxon in origin, the other Hispanic; one modern, the other traditional, and so on” (Duany 10).

Paradójicamente, es la ideología nacionalista, en su configuración jerárquica y no liberada de “formulismos rutinarios”, la que formula una de las grandes fronteras coloniales/colonialistas aún por derrumbar: la de la subordinación de las mujeres a los fines ideados por los “constructores de naciones” (hombres) y a ese entramado paternalista que sustenta ese orden socio-político-cultural⁷.

Las narradoras antes mencionadas, según Khader, “depict their exclusion from *la gran familia puertorriqueña* (the great Puerto Rican family) by virtue of their gender and class identities [...]” (64). Por otro lado, Pabón nos recuerda que “[e]l nacionalismo [...] no tiene necesariamente que negar la existencia de otras identidades sociales, sean éstas de clase, género, raza, religiosa, u otras” (340). Estas escritoras que “han cruzado el charco” isleño-neoyorquino física y literalmente mediante sus narrativas, han retado la exclusión a que han sido relegadas dentro de la conceptualización rígida y colonialista de la nación puertorriqueña. Por su parte, Mayra Santos Febres está resquebrajando las fronteras del nacionalismo colonialista desde un cuento anti-narrativo sobre una mujer en busca de la emancipación del yugo colonial dentro de la historia isleña. Subvirtiéndolo, reduce el valor de la activa denuncia sucintamente articulada entrelíneas en “Acto de fe”, gracias a su elocuente ausencia de verbos.

Entrelíneas

“But what does it mean to write silence?” (226), destaca Ramón Soto-Crespo en su artículo sobre la discursiva tradicional de la nación puertorriqueña y la manera en que ésta se esfuerza en silenciar lo “desviado”: la expresión homosexual. Este acercamiento es aplicable a la marginación de la agencia de las mujeres en los procesos socio-políticos de esa misma nación. Articulada bajo una ideología sexista, aún colonialista, la nación depende de la mujer, --en su acepción genérica delineada bajo los trazos de la subordinación al orden patriarcal--, pero a la misma vez la relega al margen, a mantener el status quo⁸. En el caso de “Acto de fe” la interrogante que plantea Soto-Crespo se puede implementar en los siguientes términos: ¿qué significa relatar desde el silencio, desde el margen, desde la inacción? Luis Felipe Díaz acertadamente evalúa la obra de Mayra Santos Febres destacando que la autora “continúa representándonos las peripecias e infortunios de la gran familia puertorriqueña”, pues ésta “le ha prestado atención a los sujetos marginales y otreicos de nuestra sexista y racista sociedad” (30). En “Acto de fe”, el foco está puesto en el contenido de la cartera de Blanca Canales, lo que hace del cuento una anti-narración. He aquí el texto que nos presenta Santos-Febres:

⁷ Carlos Pabón, siguiendo a Doris Sommer y a Mariátegui, entre otros, ilustra la interrelación entre la narrativa y la nación a la vez que destaca que ésta última “es uno de los conceptos más ambiguos y elusivos de la modernidad” (236).

⁸ Idea que remite a la problemática fundamental sobre la interpretación del papel y agencia de las mujeres en la historia latinoamericana, especialmente por medio de iconos tan predominantes como La Malinche. Señala Marta E. Sánchez: “La Malinche is allowed to represent ‘family’ and ‘nation,’ but she, like the women she represents, is not permitted to speak for family and nation [...]” (34).

“Contenido de la cartera confiscada a la Sra. Blanca Canales, el 31 de octubre, 1950.

-Cartera negra en piel, cerrada con cremallera arriba, de corte sencillo, mangos medianos. Adentro contiene:

- a) una licencia de trabajadora social;
- b) dos cheques de donativo para el Partido Nacionalista Puertorriqueño;
- c) cuarenta y cinco balas, calibre 38; y
- d) una estampa de Santa Juana de Arco cuyo reverso inscribe “Santa Juana de Arco, intercede por la independencia de Puerto Rico”. (75)

Esa es la extensión del cuento. Evidentemente, es un relato anti-narrativo que desde su inherente inactividad reta a los lectores a atar los cabos, a leer entrelíneas y a armar el panorama de lo que queda fuera de la cartera.

El cuento remite a un hecho histórico: la Insurrección Nacionalista del 30 de octubre de 1950⁹, en Jayuya, Puerto Rico. Éste fue un evento en el que se repudió el imperialismo estadounidense en la Isla. Al traducir este episodio de la historia nacional al marco de la literatura, Santos Febres opta por destacar, por medio de la falta de verbos, el olvido de un antes y un después, en un cuento de apenas media página. Afirma y exhorta Carlos Pabón, siguiendo a Ernest Renan, que “[l]a nación es inseparable de su narración. No olvidemos tampoco el papel crucial que desempeña el olvido en la construcción de la nación” (238). Ese olvido de los mecanismos del proceso de construcción se manifiesta en la narrativa nacional puertorriqueña oficial¹⁰ mediante la fragmentación, y en gran medida exclusión, (y también literaria) de las mujeres puertorriqueñas, sea por motivos de clase, raza, ideologías, y sin duda, por el sexismo.

“Acto de fe”, en inseparable paradoja con su estructura narrativa, es un cuento en busca (parafraseando y adaptando a Pirandello) de su protagonista, una mujer cuya narrativa se encuentra obstaculizada por el colonialismo y los prejuicios de género sexual. Como nos indica el relato, esta mujer es la figura histórica de Blanca Canales, en un episodio fechado el 31 de octubre de 1950. Este cuento anti-narrativo nos presenta fragmentos de identidad según los contenidos de la cartera de Canales. Es así como sabemos, de acuerdo con la propia estructura en que se detallan los hallazgos, que se trata de a) una trabajadora social, b) una contribuyente al Partido Nacionalista Puertorriqueño, c) una portadora de munición, y d) una fiel creyente en la independencia de Puerto Rico (Santos Febres 1996, 75). De los objetos encontrados en su cartera es que se puede rastrear el carácter y las circunstancias de esta

⁹ Mencionar la década del cincuenta en Puerto Rico es evocar figuras como la de Luis Muñoz Marín, gobernador bajo cuyo mandato se funda el Estado Libre Asociado, y Pedro Albizu Campos, prominente líder nacionalista. Pero no son muchas las mujeres que están debidamente documentadas por la historia, salvo a cierta escala, otra figura nacionalista y ex-prisionera política, Lolita Lebrón.

¹⁰ Observa Alexandra Pagán Vélez: “cuando se estudia el género y la homosexualidad en la literatura puertorriqueña encontramos obstáculos y lagunas porque a lo largo del tiempo, el hombre viril, valiente, íntegro, el macho, ha simbolizado la patria” (265).

protagonista ausente. Son los fragmentos de identidad que apuntan a la metonimia imbuida en la figura de Blanca Canales, el personaje; la protagonista buscada. En esa búsqueda, la metonimia muestra la cicatriz patriarcal de la frontera conceptual entre mujer y nación.

El hecho de que sea trabajadora social y contribuyente al Partido Nacionalista evidencia que Canales era una mujer de activo y completo compromiso con sus ideales. El que se encuentren “cuarenta y cinco balas, calibre 38” (75), además de confirmar el grado al que llevaría su convicción independentista, no obstante, confirma que estas balas no fueron utilizadas. Por su parte, junto con la profesión, el aporte económico y la munición, los contenidos de la cartera de Canales no están completos sin “una estampa de Santa Juana de Arco cuyo reverso inscribe “Santa Juana de Arco, intercede por la independencia de Puerto Rico” (75). Mediante las partes contenidas en el todo confiscado, el cuento crea preguntas, reta desde su parquedad, reclama acción a la vez que apunta hacia una protagonista cuya agencia queda al margen de los confines del foco principal: la cartera. Ésta es la actante que detona la paradoja inherente de “Acto de fe” con su propuesta anti-narrativa. Es la cartera lo que sugiere las acciones de Canales antes del cuento y, a partir de lo que contiene, lo que exhorta a atar los cabos en la historia del activismo y protagonismo femenino en el devenir nacional e ideológico.

Luis Felipe Díaz ha remarcado que “la cartera cumple la función de metonimia del espacio social que identifica la femineidad, pero sobrecargados de deseos de complicidad entre lo ideológico masculinizante y lo religioso femenino (el nacionalismo puertorriqueño y Juana de Arco)” (32). La cartera, como una comunidad imaginada, se vuelve el espacio donde cohabitan fragmentos unidos por los confines físicos de ese espacio, fragmentos que a su vez pueden apuntar a otras posibilidades de imaginar la nación. Esa protagonista buscada, es alguien que ha cuestionado el rol doméstico (es trabajadora social), la dependencia económica (es contribuyente a un partido político) y la sumisión (lleva cuarenta y cinco balas) que se le ha creado como libreto ideológico a las mujeres. Más aún, es una religiosidad femenina que no titubea en invocar a otra mujer proscrita, una mujer de otras tierras. Al encomendarse a otro icono de palabra y acción, Juana de Arco, hay un reto directo al nacionalismo rígido pues se subraya la cercanía y solidaridad de convicción y propósito. Así, aún sin verbos, la subversión se hace notar al revelarse el contenido de la cartera, --elocuente objeto metonímico en torno a Blanca Canales--, su carácter como mujer independentista y sus circunstancias como mujer y como independentista hacia 1950.

Acta de búsqueda

Como se ha mencionado antes, existe una paradoja fundamental en la estructura de “Acto de fe” por ser un cuento anti-narrativo en el que los verbos no brillan, sino que gritan, por su ausencia. Esa falta, ausencia y espacio para rellenar y re-significar es exactamente lo que hace a este cuento de Santos Febres altamente subversivo. En media página y mediante el enfoque en la cartera, se logra la acción de buscar a la

protagonista y, por medio de los fragmentos de identidad encontrados, armar el rompecabezas no sólo de su activismo sino de su contexto socio-político e ideológico. Díaz, por su parte, recalca que “bien se deja ver en el relato cuánto cuenta la ironía de la política del cuerpo, del patriarca nacional y de sus obedientes seguidoras” (33). Es una ironía que va de la mano con la paradoja de la inacción, de la anti-narración. Sin embargo, con la estampilla de Juana de Arco, se asoma otro rasgo personalizado en los intentos de subversión de la protagonista ausente. Entre profesión, dinero y munición, no hay miedo de invocar a otra mujer, de otra nacionalidad, pues en un lugar u otro comparten el terreno común de verse tergiversadas como mujeres sujetas a las ideologías sexistas y patriarcales.

Un relato anti-narrativo como “Acto de fe” desbanca las bases patriarcales de la nación para, de esta manera, articular otros modos de imaginarse como puertorriqueños, boricuas, caribeños y latinoamericanos. Breve, directo y al punto, este cuento es como una de las balas no usadas y encontradas en la cartera de Canales. Es el potencial de acción sugerido mediante la cartera de Blanca Canales. Es la acción de atentar contra la ideología nacionalista que no se ha liberado de la carga colonial. Así, por la línea con las autoras que trascienden los confines patriarcales con que se ha ideado la nación puertorriqueña discursivamente, este relato constituye un reto al nacionalismo de corte colonialista y sexista.

“Acto de fe” es un texto que denuncia la parálisis que se le ha impuesto al protagonismo femenino, devolviéndole así el potencial “subversivo” a las voces de resistencia contra la opresión. Como la posibilidad de apuntar hacia una nación puertorriqueña/caribeña/latina/latinoamericana des-patriarcada¹¹, “Acto de fe” es un cuento, un acto de fe, una acta de búsqueda que recupera y valida la agencia social de las mujeres desde la propia narrativa.

Bibliografía

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991.

Bird-Soto, Nancy. *Escritoras puertorriqueñas de la transición del siglo XIX al XX: Carmela Eulate Sanjurjo, Ana Roqué y Luisa Capetillo*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2009.

Carnegie, Charles V. *Postnationalism Prefigured: Caribbean Borderlands*. New Brunswick, N.J. & London: Rutgers UP, 2002.

Díaz, Luis Felipe. “La narrativa de Mayra Santos y el travestismo cultural.” En *Centro Journal* 15/1 (2003): 25-36.

Duany, Jorge. “Nation on the Move: The Construction of Cultural Identities in Puerto Rico and the Diaspora.” En *American Ethnologist* 27/1 (2000): 5-30.

¹¹Tema abordado en mi libro *Escritoras puertorriqueñas de la transición del siglo XIX al XX: Carmela Eulate Sanjurjo, Ana Roqué y Luisa Capetillo*.

Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Río Piedras: UPR, 1994.

Khader, Jamil. "Subaltern Cosmopolitanism: Community and Transnational Mobility in Caribbean Postcolonial Feminist Writings." En *Feminist Studies* 29/1 (2003): 63-81.

Pabón, Carlos. *Nación postmortem*. San Juan: Callejón, 2002.

Pagán Vélez, Alexandra. "La construcción del travesti en *Sirena Selena vestida de pena*. Los géneros marginados en la Literatura Puertorriqueña." En David Caleb Acevedo, Moisés Agosto Rosario y Luis Negrón (eds.). *Los otros cuerpos*. San Juan: Tiempo Nuevo, 2007. 259-292.

Rama, Ángel. *The Lettered City*. Trans. John Charles Chaspeen. Durham and London: Duke UP, 1996.

Sánchez, Marta E. "*Shakin' Up*" *Race and Gender. Intercultural Connections in Puerto Rican, African American, and Chicano Narratives and Culture (1965-1995)*. Austin: University of Texas Press, 2005.

Santos Febres, Mayra *Pez de vidrio*. Río Piedras: Huracán, 1996.

_____ "Caribe y travestismo." En *Identidades* 2/2 (2004): 10:17.

_____ *Nuestra señora de la noche*. Madrid: Espasa-Calpe, 2006.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991. Print.

Soto-Crespo, Ramón E. "Infiernos Imaginarios: Puerto Rican Marginality in Abniel Marat's *Dios en el Playgirl de noviembre* and Eugenio María de Hostos's *La Peregrinación de Bayoán*." En *Modern Fiction Studies* 44/1 (1998): 215-239.

Valle Ferrer, Norma (ed). *Luisa Capetillo, Obra Completa: "Mi patria es la libertad"*. Edición especial del Departamento del Trabajo y Recursos Humanos y del Proyecto de Estudios de las Mujeres, Universidad de Puerto Rico en Cayey, 2008.

El universo poético de Lourdes Vázquez: fragmentos desde el Caribe

Prisca Agustoni
Universidad Federal de Juiz de Fora

Resumen

El artículo analiza la poesía de la escritora puertorriqueña Lourdes Vázquez a partir de la obra *Bestiario/Bestiary* (2004) en la que recupera voces femeninas que hablan desde una perspectiva a través de la cual critica las cristalizaciones que encierran el rol femenino en esquemas sociales y morales.

Résumé

L'article prend en analyse la poésie de l'écrivaine portoricaine Lourdes Vázquez, surtout à partir de l'oeuvre *Bestiario / Bestiary* (2004), dans laquelle on rentre dans un univers de voix féminines qui parlent depuis une perspective souvent étrange, qui mêle les points de vue et les jugements relatifs aux événements. Ceci faisant, l'écrivaine critique les cristallisations qui renferment le rôle féminin en schémas sociaux et moraux.

El ensayo de Laurent Jeanpierre, traducido y publicado en Brasil como *O lugar da exterritorialidade* (2008), nos alerta sobre la ambigüedad inscrita en determinados conceptos muy frecuentes hoy en día en la crítica literaria y cultural. Estos conceptos son, entre otros, los de movilidad, dislocamiento, exilio, desterritorialización. De hecho, ellos son centrales en las reflexiones dedicadas a la obra de la poeta y narradora puertorriqueña Lourdes Vázquez de la cual trataremos en este ensayo, y vuelven con fuerza en las reflexiones de todos aquellos que se preocupan por la configuración de nuevas fronteras físicas, ideológicas y simbólicas en las Américas.

Volviendo al ensayo de Jeanpierre, este afirma que “la experiencia de la movilidad es una de las más diferenciadas, siendo por eso insensato tener la pretensión de trazar un retrato unívoco de sus supuestas virtudes” (2008, 189). Además, constata que la tendencia de la crítica literaria y sociológica que le atribuye un nuevo valor al concepto de dislocamiento y de movilidad, -crítica ésta cuyo origen reconduce a la década posterior a mayo del '68 y se reagrupa hoy alrededor de la llamada *French Theory*-, tiene, en realidad, una función ideológica, pues pretende, entre otras cosas,

[...] naturalizar as regras de um mundo conexcionista, onde o capital social – os vinculos tecidos com o Outro – e a capacidade de passar de um espaço para outro representam elementos cada vez mais determinantes na concorrência entre os seres humanos. (Jeanpierre 2008, 190)

Si me detuve en preámbulos teóricos es porque parte de este trabajo se fundamenta en conceptos y reflexiones que constatan que Lourdes Vázquez es una poeta que escribe como un sujeto migrante, desde Nueva York, aunque su condición de puertorriqueña en Estados Unidos evidentemente no es comparable con la de otros inmigrantes que necesitan de una visa para entrar. Pese a todo, en los libros de Vázquez queda bien claro que escribe bajo la influencia consciente que ejerce en ella su origen caribeño, como podemos escuchar en estas palabras de la autora: “qué escribo y cómo escribo está muy definido al ritmo de esta latitud [...] Es innegable la raíz que llevo, siendo de Santurce, Puerto Rico” (Vázquez, 2004, xi). El énfasis dado por la autora, en el prefacio de su libro *Bestiario / Bestiary* (2004) revela que el hecho de “llevar la raíz de Santurce” no apaga sino subraya todavía más la trayectoria de migración que la llevó hasta Nueva York: de hecho, la reiteración del origen se debe a un desplazamiento (físico) y a un movimiento simbólico (literario) en cuanto a su ubicación con respecto al mismo. En este sentido, nos parece válido decir que sus textos son manifiesto de esta tentativa de redefinición de una identidad que no se constituye sólo por pertenecer a un único lugar, sino justamente por el hecho de transitar entre distintos lugares.

Para empezar nuestro acercamiento a la obra de Vázquez, nos ocuparemos del libro *Bestiario*, que en realidad es una antología de poemas recopilados en el 2004 por la Bilingual Press de Arizona, y traducidos al inglés por Rosa Alcalá.

El título de la antología se conecta con la tradición, vigente desde la Edad Media, de recopilar, muchas veces en volúmenes ilustrados, descripciones de la flora y fauna con particular atención en la descripción de las bestias, que solía ser seguida por una lección moralizante. La función del discurso moralizante servía para sustentar la creencia de que Dios había creado el mundo a su imagen y semejanza, y por lo tanto cada ser vivo desempeñaba su función dentro de él.

Por supuesto, el género del *bestiarium* conoció muchas variantes a lo largo de la historia literaria. A partir de los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo XX, artistas y escritores producen sus propios bestiarios, inspirados en las bestias descritas en la mitología, los cuentos de hadas y bestiarios medievales, pero no vinculados directamente con el estilo y objetivo moralizante de éstos. La libertad de creación lograda por medio de los movimientos de vanguardia permite que estos escritores se conecten con la vida contemporánea, como ocurrió por ejemplo con la cubana Dulce María Loynaz y su poemario *Bestiarium* publicado en 1991 pero escrito décadas antes, así como con los cuentos de Julio Cortázar, publicados en 1951. En los dos casos, existe la referencia al contexto medieval ya desde el título, pero la manera a través de la cual los dos se refieren al mundo narrado ya prescinde de la presencia totalizadora de Dios.

El libro de Vázquez nos lleva a un universo donde la mirada de quien cuenta, poéticamente, los acontecimientos, opera un cuestionamiento sobre las nociones esenciales que tradicionalmente dirigieron y continúan dirigiendo la recepción y el consiguiente juicio de valor de determinados sujetos y mundos.

El título de la antología constituye una puerta de entrada a su universo poético: la palabra *bestiario* nos habla de un universo de seres fantásticos, mitológicos, imaginados, proyectados por la mirada de quien desconoce lo que encontrará pero envuelto por el encanto y la sensación de algo extraño, sea el colonizador que se encuentra con la naturaleza rica y “salvaje” del Nuevo Mundo, como atestiguan las conocidas cartas de los viajeros, sea el lector que se encuentra con las páginas de este libro. El prefacio, escrito por la autora y que abre la antología, no sólo no desmiente este ambiente de exuberancia natural, sino que refuerza la sensación de que se está entrando en un “bosque encantado”: “Lo idéntico, lo que nos define a nosotros, los caribeños, está amarrado a ciclones, animales marinos y bosques encantados” (xi).

Otros elementos nombrados en el prefacio vuelven sobre la importancia dada a la naturaleza en el proceso de construcción de ese contexto encantado, pero también revelan un elemento que, en principio, es extraño al universo con que la imaginación occidental suele relacionar al bestiario: nos referimos a la mirada crítica, irónica, realista, casi de periodista de crónica negra, lanzada sobre la sociedad abordada a lo largo de la antología, una mirada que nace del alejamiento provocado por el exilio geocultural desde el cual escribe la autora, que vive hace años en Nueva York, ciudad a la que la autora define como “poblada de etnias que rezan en *lingua franca*” (xi).

De hecho, la breve auto-presentación de la autora es traidora, tal vez confirmando que nada es sólo lo que parece: si para algunos el contexto de referencia que está detrás de los versos de este libro -que es la isla de Puerto Rico- parece muy atractivo, poblado por animales fantásticos, reforzando antiguos estereotipos relacionados con la visión del Nuevo Mundo, para otros representa (y aquí citamos a la autora) “los quererres, las ráfagas, los sueños, los estados de ánimos en este archipiélago de cariños, deseos y rechazos íntimos y sociales” (xi). Es decir que, este libro, bestiario diario, puede considerarse como la producción de un discurso por parte de quien siempre fue considerado sólo como un objeto de *voyeurismo*, de culto, de observación: el animal fantástico, ícono de un personaje vacío, sin producción de un *logos* occidental, sobre el cual se solía colgar una identidad postiza, fruto de la imaginación ajena y cristalizada dentro de una determinada representación.

En este sentido, nos parece más clara la relación entre el cuestionamiento de la iconografía tradicional del bestiario y la presencia de voces esencialmente femeninas en la referida antología: ellas, quienes en las sociedades occidentales, a causa de su capacidad de fecundar y, por lo tanto, consideradas más cercanas a la naturaleza que a la civilización – parámetro de referencia para el derecho de voz y de inserción activa de un sujeto en la sociedad moderna –, son, en este libro, los “animales fantásticos” a los cuales se atribuye voz y pensamiento y para los cuales se pide la escucha, en cuanto permiso para revelar las pequeñas tragedias y los mínimos encantos de lo cotidiano.

A este propósito, es válido afirmar que lo novedoso en la obra de Vázquez es justamente el haber escogido un título que la conecta de inmediato con un contexto

explícito de referencias tradicionales según las cuales, la mujer, por lo general, está más cercana a la naturaleza que el hombre y a partir de las cuales se construyó, a lo largo de los siglos, el discurso social de sumisión del género femenino, fundamentado en el texto bíblico. Es porque su opción parece asumir una doble intención, no solo narrativa o de recopilación de personajes que habitan su universo literario, sino más bien irónica, corrosiva, que va corrompiendo los intersticios callados, alimentados, a lo largo de los siglos, por la ideología de la tradición cristiana occidental. En este sentido, la ironía y lo grotesco del *Bestiario* construyen otra cosmovisión menos linear, prismática y con más opciones de liberación del cuerpo.

Esto explica la razón por la cual el *Bestiario* de Lourdes Vázquez está poblado de personajes reales que hablan de un cotidiano a veces transformado, re-inventado en formato fabular – a través de la palabra poética –, cercano a un reportaje policial o una crónica periodística, cubierto de ironía, pero nunca cristalizado dentro de una única representación, puesto que la transformación de un hecho aparentemente real gracias al uso de un lenguaje poético, oscuro, multiplica sus posibles lecturas e interpretaciones.

El elemento biográfico relativo a la condición de migrante de la autora la inserta en el eje del debate teórico contemporáneo que toma en consideración el papel del intelectual y del escritor en el escenario de la actual producción cultural, principalmente a partir de las reflexiones propuestas por Homi Bhabha (1998) para quien, a la luz de los efectos de la globalización y de la teoría del cosmopolitismo, debería existir una conexión entre la escritura y la nacionalidad. Como observa la teórica brasileña Sandra Goulart,

Tanto a globalização como o cosmopolitismo e a diáspora contemporâneas acabam por reescrever a nação e o projeto nacional pelo fato de os seus sujeitos em trânsito substituírem um espaço nacional por um outro, por vezes, mais desejável, mas carregando consigo uma bagagem daquilo que deixou para trás, contribuindo assim para modificar o conceito de nação da terra adotada. (45)

Delante de este cuadro, se deshace el concepto de un estado-nación como entidad unificada y homogénea, abriendo paso para la configuración de comunidades imaginadas, parafraseando aquí al conocido ensayo de Benedict Anderson. Para el crítico Eduard Said (2004), muchos escritores e intelectuales contemporáneos inscriben, en sus obras, las contradicciones de nuestro universo globalizado y “enfocan los intercambios y las transferencias entre distintas culturas” (cit. por Goulart, 45), revelando cómo esta realidad lleva a la construcción de identidades plurales que son atravesadas por cuestionamientos de las categorías de género, “raza”, etnia, localización, etc. Siempre de acuerdo con Said, esto provoca interesantes reflexiones en cuanto al lugar del sujeto que transita y en cuanto a la actuación del escritor como intelectual que enfrenta temas relevantes para la sociedad contemporánea. En este sentido, la problemática de la localización se hace

fundamental para la definición de la(s) identidad(es) contemporánea(s), pues es justamente en este movimiento de constante salida de su lugar – entendido como lugar geográfico, simbólico, de género, de clase, etc. – que se determina “el baile de la identidad”, tal como se refiere Lourdes Vázquez al eje central sobre el cual se construye su escritura.

La noción de la danza de la identidad recuerda lo que ya definía Édouard Glissant en su ensayo *Le discours antillais* (1981) como elemento intrínseco al ser caribeño: la constante migración entre un aquí y un allí, lo que también comprueba la afirmación del crítico Roland Walter, cuando observa que “la mayoría de los caribeños define su identidad y posición en cuanto sujetos localizados *entre* distintos lugares geográficos y sistemas significantes” (84). La noción de localizarse en una esfera de “entre lugar” geográfico y semiótico es interesante, pues inspira una mutación de actitudes y perspectivas delante de las posibles cristalizaciones: la ambivalencia que resulta de esta localización específica al ser caribeño constituye una de las características identificadas por distintos críticos como válida para definir la escritura caribeña postcolonial en la cual la mutación de lugar, provocada por el fenómeno migratorio, “representa un espacio de alienación y reencuentro con respeto a las categorías de sexualidad y género, entre otras” (Walter, 85).

Lourdes Vázquez, en una entrevista que nos concedió en el 2006 y se publicó en la revista brasileña *Sibila*, editada también en los Estados Unidos, reafirmaba el influjo de su origen caribeño en su poesía, y añadía:

Escribo en pulsaciones a la manera de Lyotard. Intento que el ritmo del texto se mueva como la música, de este modo el texto lleva una doble misión de ser además performativo. Esto es así porque considero que el verso, la palabra o la frase, están íntimamente ligados a las pulsaciones del corazón¹.

En este sentido, la obra de Lourdes Vázquez contribuye sobremanera para profundizar las reflexiones llevadas adelante hasta aquí puesto que, tanto en la antología *Bestiario* – *Bestiary* como en otras publicaciones, existen elementos desestabilizadores en lo que atañe a la definición de la identidad de género. Si la explotación del tema de la intimidad y de la vida doméstica representa, tradicionalmente, uno de los puntos de confluencia de la llamada “literatura femenina”, podemos observar cómo la autora rompe con esta representación tradicional al atribuir la voz lírica a mujeres que, de cierta manera, modifican esta estructura de valores. Sin embargo, no existe indiferencia, rechazo del papel de género, sino superación, a través de un discurso que revela el sentimiento de extrañamiento que se hace más agudo a medida que se relaciona con la visión que “el otro” tiene de su cuerpo femenino. Un buen ejemplo es

¹ En: <http://www.sibila.com.br/index.php/estado-critico/233-entrevista-de-lourdes-vasquez-a-prisca-agustoni>, consultado el día 19 de diciembre de 2009.

el texto *Clasificado*, donde la ironía es una muestra del vacío del papel femenino fijado socialmente, con lo cual se produce una situación paradójica :

Mi marido y yo hemos perdido a su mujer. Rebuscamos la guata de las almohadas y los huecos del colchón de esta nuestra bendita cama. Minuciosamente observamos cada retrato de esta feliz pareja. Hemos auscultado las gavetas de la cómoda, los armarios de ropa y comida, las hendijas de la madera del piso y el bastón de cada sombrilla. Por si eso fuera poco, el café con leche de la mañana se bate *ad infinitum*, no vaya ser que su delicada esencia surja inesperadamente. Inútil. Hemos decidido colocar un anuncio en los clasificados. (2004, 13)

El estilo de crónica de este texto ayuda a conferirle un tono casi de neutralidad, si no fuera por la ironía que minimiza el impacto de la paradoja, presente desde la primera frase: “Mi marido y yo hemos perdido a su mujer”. Ella, la mujer casada, habla como si fuera una tercera persona, mostrando normalidad al enfrentar la pluralidad de identidades. Siguiendo esta línea analítica, otro poema perturbador es *On Maternity*, en el cual, contrariamente a lo esperado por el lugar común, el texto no contiene ninguna referencia específica relacionada con la maternidad o con la representación tradicional (de valoración positiva o negativa) de tal experiencia. La voz lírica no deja pasar nada, absolutamente nada. Un vacío de significante que se vuelve cuestionador.

En otro texto, que le da el título a la antología, *Bestiario*, tenemos el breve relato en tercera persona de una mujer que se ve perseguida por un insecto, amenazador, que hace que ella se sienta en peligro. El texto ofrece distintos niveles de lectura, pero leído desde la perspectiva del género, no será difícil percibir la metáfora de la encarcelación femenina dentro del papel social que desempeña:

Esta es la historia de una mujer en su habitación. De noche un enorme insecto se dedica a vigilarla. La mujer confusa, la mujer irritada, por tan insignificante animal. La mujer atemorizada huye de esquina en esquina, más sus sentidos le indican que el animal se encuentra cerca. El insecto que agita sus alas vigorosamente, la mujer fuera de sí. La mujer que conoce el poco espacio que queda entre ambos. El insecto que vuela el vuelo seguro de lo horrible. Ella, ya sin espacio. (2004, 17)

Aunque existen varias posibilidades interpretativas, es evidente que una de ellas se relaciona explícitamente con la cuestión antes comentada de la localización del sujeto allí representado, en un determinado espacio, sea éste concreto o metafórico. Por otra parte, también es interesante observar que muchas veces existe en los poemas de Vázquez una confrontación entre el sujeto (femenino, la mayoría de las veces) y un ser animal, con mayor predilección por los insectos, aunque esta tensión represente en realidad la alegoría de alguna transformación extraña. Es lo que ocurre, por ejemplo,

en el poema *El insecto*, donde la mujer asiste al pasaje del tiempo en su cuerpo que va dejando señales pero, no obstante, el insecto - aquí una metáfora del deseo, del impulso vital - se pega a la cabeza ya calva de la mujer y le despierta vitalidad y deseo, un sentimiento que tiene que conformarse, poco después, con la constatación del cuerpo que ya no es joven, con lo cual surge una frustración, o mejor, una “rabia”, como podemos leer a seguir:

[...] esa manía que tenemos las mujeres de apasionarnos y la envidia te consume y te dedicas a escuchar jazz todo el invierno con una rabia de aficionada y te conviertes en perita manejando las categorías del blues, el ritmo del bebop y un capricho por un jazzista de nalgas codiciadas te devora, pero olvidabas que el cabello se te va cayendo y más de un animal codicia tu calva. (2004, 25)

Aún más evidente es el largo poema narrativo *Gato*, en el cual el hablante relata un comentario de una vecina que observó “de forma alarmante” cómo su mirada se parecía a la de un gato. El poema se desarrolla a partir de este hecho, asumiendo poco a poco el tono amenazador y paradójico de una narración policial, donde se pierde de vista la verdadera naturaleza de quien habla: no sabemos si es una mujer o si el gato mismo.

El ambiente kafkiano de estos relatos de mutación femenina nos parecen síntomas de una incapacidad de fijarse en una única representación de género: la rareza inscrita en quien está “sin lugar”, como observó Bhabha, aquí es asumido totalmente por el yo lírico (en 1° persona) o por la mirada del narrador, (en tercera persona). Lo interesante es que la percepción de sí y la dilución en el proceso de auto-reconocimiento, dependen menos de la mirada exterior que de la conciencia de sentirse raro a los ojos de uno mismo. De esta manera, se explica cierta insistencia en la simbología del espejo, superficie mítica de reconocimiento de la identidad, pero que en los poemas de Vázquez refleja imágenes torcidas o plurales, que no ayudan a ubicarse.

En el ensayo *Notes toward a Politics of Location*, citado por Ronald Walter en su artículo (83-84), Adrienne Rich observa que:

Las distintas migraciones internas y externas, personales y sociales entre estas múltiples localizaciones identitarias enmarcan lo que Boyce Davies llama “subjetividad migratoria”. Para ella, “las migraciones del sujeto se refieren a las muchas localizaciones de la escritura de la mujer negra” y a la rebelión de la mujer negra contra su posición “subyugada”. “La subjetividad de la mujer negra”, según Boyce Davies, “puede concebirse no tanto en términos de dominación, subordinación o subalternización, sino también en términos de estadía en otro lugar”. De esta entre-posición, caracterizada por una identidad dinámica y plural, las escritoras negras “imaginan otra vez y lanzan otra vez la

tarea de generar a nuevos mundos vía escritura”. (Boyce Davies e Ogundipe-Leslie)

La noción de “estadía en otro lugar” nos parece central en la fundamentación poética de Lourdes Vázquez, así como la creación de un nuevo mundo vía escritura, un mundo en el cual la memoria intenta ser un instrumento mediador entre la condición “resbalante” en la cual están los personajes, y el posible origen – muchas veces identificado con la infancia – que ubique otra vez al sujeto, tanto geográficamente como desde una perspectiva de género. El erotismo también acaba siendo un instrumento de conexión con un cuerpo libre, que se auto-determina como “sujeto” desvinculado de un “lugar” establecido, por lo tanto, un cuerpo “migratorio”, un erotismo a veces interesado en experiencias homosexuales, como en el poema *Este terrón de azúcar*, otras veces para un “tú” reconocido sólo por una parte del cuerpo, como el pie, en *Extremidades*, o por un amante mucho más joven, en *El ronroneo de las palomas*.

Pero ni la memoria ni el erotismo parecen lograr ubicar y calmar totalmente la voz lírica del sujeto que “migró”. En el poema *La fuga*, la última estrofa abre una pregunta que revela cómo el sujeto hablante está en otro lugar, distinto de aquel en el cual nos encontramos: “[...] Niña yo, pregunto si el resto de los habitantes no escuchan el sonido de los peces al respirar” (69). Esta niña que pregunta “resbaló” a otro universo, a otro lugar, desde el cual mira la vida y la cuestiona.

Particularmente interesante para nuestra discusión se vuelve el largo poemario escrito por Vázquez en 2005 en homenaje al pintor Jean-Michel Basquiat² y publicado en la revista *Centro Journal* de New York. En *Desnudo con huesos* nos parece que la autora construye una performance de palabras, en la cual poquito a poco desfilan los comediantes y los actos. Bajo los reflectores – nuestra atención de espectadores – están las palabras que relatan la historia, autobiográfica, del descubrimiento artístico del pintor, por parte de Vázquez, en 1993, cuando ella todavía vivía en Santurce y trabajaba como modelo en el taller de Carmelo Sobrino. Fue éste quien primero le habló de Basquiat, pidiéndole que indagara sobre las raíces del pintor.

Vázquez, entonces, relata en versos la conversación “iniciática” que tuvo con el pintor, el de Santurce, sobre el mundo de Basquiat (todavía sin conocer su origen) y construye un juego de encajes o de intersecciones, donde encontramos una historia dentro de la otra, primero la del pintor en Santurce que admira a la obra de Basquiat

²El pintor Jean-Michel Basquiat nació en 1960 en la ciudad de Nueva York. Hijo de madre puertorriqueña y de padre haitiano, Basquiat se hizo muy famoso internacionalmente, como artista, a partir de los años ochenta, al mismo tiempo que se hacía más seria su dependencia de la droga, cuyo uso excesivo lo llevó a la muerte ocurrida en 1988. Vivió dos años en Puerto Rico, entre 1974 y 1976, con lo cual se acercó todavía más a sus raíces latinas. Antes de ser un artista reconocido, Basquiat creó la SAMO (same old shit – misma vieja mierda), marca y firma que usaba para rellenar los muros de la ciudad con sus obras. Vivió en la calle dejando graffitis en paredes, puertas de casas y metros de Nueva York, y es así como llamó la atención de críticos y curadores de exposiciones de arte contemporánea.

(en la primera sección del poema, “Mujer atrapada”), luego la de su “modelo” (en la segunda sección, “Desnudo con turbante”) que le escucha, muda, y que al final irá descubriendo la raíz puertorriqueña y haitiana de Basquiat. A este último se refiere la tercera parte del poema, “Hombre negro”, en el cual hay elementos que fueron sugeridos por la lectura del ensayo de bell hooks, “Altars of Sacrifice”, dedicado a la obra del pintor y en particular a la cuestión relativa a su negritud (biográfica y artística) que la autora leyó y que le impresionó, justo cuando estaba buscando informaciones sobre la vida y la obra del mismo.

Por otra parte, hay que observar que la relación de Vázquez con Puerto Rico también pasa por el influjo artístico y literario que pudo haber recibido de su tierra de origen. Aunque no mencione en ningún momento a escritores puertorriqueños que fueron para ella maestros o guías en la tarea literaria, y sí menciona al pintor Carmelo, es posible que para la autora la tradición artística de su país haya significado más en términos de formación que la experiencia norte-americana, donde ella parece no conectarse con una tradición subyacente. Y Basquiat se convierte en este puente entre Puerto Rico y Nueva York.

Volviendo al texto, se puede observar que el empleo del adjetivo “desnudo” para el título del poemario, una evidente referencia a las imágenes abordadas por las pinturas de Basquiat, se repite en la sección interna del poema, la segunda, precisamente la que se refiere a ella misma, Lourdes Vázquez, mientras trabajaba como modelo. De esta manera, tanto Basquiat, en “Desnudo con huesos”, como Vázquez, en “Desnudo con turbante”, llevan, en el poema, la desnudez como característica que los califica y los acerca. Y cuando volvemos al tema de la migración, la cuestión de ir a la búsqueda de las raíces culturales de un Jean-Michel Basquiat transplantado en Nueva York – deseo sugerido por un pintor puertorriqueño – se vuelve un espejismo de la búsqueda de raíces y herencias de su propio movimiento de modelo y poeta puertorriqueña, también residente en Nueva York, tierra donde se habla “una lengua franca”, es decir, tierra de todos y de nadie, donde el lenguaje resbala como si fuera sobre hielo. El “encuentro” casi casual con la obra de Basquiat no deja de ser un encuentro también con parte de la historia de su vida, compartiendo, pues, una vuelta al origen donde los dos se hallan “desnudos”. En el poema de Vázquez vemos, como si fuera en un cuadro pintado con palabras, la condición de los que comienzan todo nuevamente y trabajan con los residuos, las rupturas, las sobras (los huesos de Basquiat).

Sin duda, en este movimiento de “recognición”, estamos lejos de la vuelta idealizada y perfecta al origen de la soñada completud del sujeto romántico o hegeliano: trabajamos con la fragmentación moderna del sujeto que se encuentra con la historia, con su historia, y que por lo tanto se hace al hacerse su historia, a través de tensiones y cuestionamientos. En este sentido, para terminar, podemos observar que la obra de la autora opera interesantes intersecciones estéticas y culturales, y dialoga, preservando las diferencias, con el discurso y la estética llevada a cabo por muchos escritores caribeños que, al mirar hacia su lugar de origen, asumen las heridas y rupturas que hacen que su lugar sea plural, desafiador, polifónico. En el poema *El*

tierno amor Vázquez insinúa, con ternura, esta relación con el origen, aquí personificado en la figura de la madre :

Madre, te he muerto hasta
dejarte entre montoncitos de tierra.
Cada vez que reapareces Madre te
conjuro hasta el puño capaz. Te
exprimo como el zumo de la naranja
y te bebo sorbo a sorbo. Es Madre,
cuando más apasionadamente te
busco. Cualquiera Madre,
cualquiera que aparezca a nutrir mi
vagina de tu tierno amor, cualquiera
madre, cualquiera que estruje su
cuerpo con el mío y complete esta
multitud, este gentío incesante. (2004,31)

El poema revela y afirma con claridad el fuerte anhelo de la voz lírica para con la idea del origen, sea este de naturaleza afectiva, personificado en la figura de la madre, “cualquiera madre”, que vuelve a través de la memoria, sea en el sentido de rellenar un vacío (“cualquiera Madre, cualquiera que aparezca a nutrir mi vagina”), donde uno se pierde y se busca en la multitud, en el “gentío incesante”, y donde incluso la identidad está abierta a la idea de multitud, de gentío, de definiciones provisorias y transitorias de la historia de uno mismo, a medida que se definen sus desplazamientos, sus configuraciones afectivas, simbólicas y culturales.

Bibliografía

Agustoni, Prisca, “Entrevista de Lourdes Vazquez a Prisca Agustoni”. En *Sibila. Poesia e cultura*. Consultado el 19 de diciembre de 2009 en <http://www.sibila.com.br/index.php/estado-critico/233-entrevista-de-lourdes-vasquez-a-prisca-agustoni>

Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

Goulart, Sandra Regina. “Intelectuales cosmopolitas: mulheres, migrações e espaço público”. En Ivete Walty & Maria Zilda Cury (org.). *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: PUC Minas –UFMG, 2008. 43-58.

Jeanpierre Laurant. "O lugar da exterritorialidade". En Heliane Kholer & Helenice Rodrigues (org.). *Travessias e cruzamentos culturais. A mobilidade em questão*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

Said, Edward. "O papel público de escritores e intelectuais". En Denis Moraes (org.). *Combates e utopías*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

Vázquez, Lourdes. *Bestiario – Bestiary*. Arizona: Bilingual Press, 2004.

_____ "Desnudo con huesos – Nude with bones". En *Centro Journal*, XVII/ 2, (2005): 72-87.

Walter, Roland. "A política de localização em Maryse Condé, Dionne Brand e Edwige Danticat". En Nadilza Barros Moreira & Liane Schneider (org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Editora Universitária, 2005.

Escribiendo desde el espacio Caribe: el caso de *Lucy*, de Jamaica Kincaid

Denise Almeida Silva

Universidade Regional Integrada (URI), Frederico Westphalen

Resumen

Esta investigación considera que escribir a partir del espacio Caribe implica, como lo ha definido Savory (1998), el reconocimiento de la soberanía cultural de la región y la comprensión de su complejidad. El presente análisis toma como ejemplo el caso de la novela *Lucy*, de Jamaica Kincaid, novelista antiguana, y la hipótesis de que escribir desde el espacio del Caribe lleva a una praxis denunciatoria dirigida a recordar no sólo los efectos del encuentro colonial, sino que provoca una reflexión que conduce a la acción y, en consecuencia, a la reinvencción de la historia personal y nacional.

Résumé

En commençant avec des considérations sur l'importance du lieu dans la littérature des Caraïbes, cette recherche considère que l'acte d'écrire à partir de cet espace implique, comme le définit Savory (1998), la reconnaissance de la souveraineté culturelle de la région et la compréhension de sa complexité, de ses changements et de sa politique. La présente analyse prend comme exemple le cas du roman « Lucy », de Jamaica Kincaid, une romancière originaire d'Antigua et Barbuda, et développe l'hypothèse selon laquelle écrire à partir de l'espace des Caraïbes mène à une praxis dénonciatrice dirigée à rappeler non seulement les effets de la rencontre coloniale, sinon qu'elle provoque une réflexion conduisant à l'action et par conséquent, à la revendication de l'histoire personnelle et nationale.

En referencia a la importancia que tiene para los escritores el lugar desde donde escriben, Elaine Savory (178) alude a las escritoras mujeres cuya conexión con el Caribe las lleva a re-visitarlo continuamente para su trabajo:

Those who were born overseas but shaped by Caribbean connection in their family lives write of that further incarnation of Caribbean identity, in the wider world. Those who were born in and have never left the region write of dramatic changes through the last years of the twentieth century. The point is, wherever you live in the world, if you live in a space which is connected to the Caribbean and you recognize Caribbean cultural sovereignty, you write within Caribbean space, where complexity, change, and political consciousness are crucially important. (170)

La preocupación por el locus de enunciación en los escritores del Caribe no es de extrañar si se considera que es una región de inmigrantes: desde el siglo XVI hasta el

XIX, Europa, África y las poblaciones de Asia se han sumado a la población amerindia original. El período de posguerra fue testigo de una "migración a la inversa", cuando los súbditos británicos buscaban trabajo en la madre patria o, en el caso de la intelectualidad, el reconocimiento y prestigio. Ese último tipo de migración se vio acompañada por un aumento de la producción literaria.

El tránsito de la diáspora caribeña continúa siendo intenso. Migrantes de esa región se mueven tanto entre las naciones del Caribe como entre estas y Europa, Estados Unidos y Canadá donde, en algunos casos, intelectuales migrantes han elegido fijar residencia o permanecer durante gran parte de sus carreras. A pesar de que esos territorios de adopción acostumbran a reclamar a los escritores como propios, autores como Jamaica Kincaid y Paule Marshall deben ser considerados autores caribeños en la percepción de la academia del Caribe y del público. Este hecho se justifica porque la ficción producida por esa diáspora con frecuencia muestra claramente sus raíces en la región y preserva fuertes lazos identitarios con su cultura de origen, incluso en la segunda o tercera generación, cuando el lugar de origen ya no es la única fuente de identificación.

Elaine Savory (170) ha acuñado el término *ex/isle* (ex/isla), al que distingue de *exile* (exilio). Centrado en el Caribe, este neologismo *isla* se refiere tanto al territorio geográfico como a la identidad cultural de origen, una identidad que implica autodefiniciones complejas en términos de pertenencia étnica, clase, género, nacionalidad y generación.

El concepto de Savory es importante para este estudio en cuanto se intenta analizar la importancia del locus de enunciación del escritor, y la frecuente asociación entre la historia personal y política en la literatura del Caribe. Una preocupación frecuente es la presencia aplastante de la historia eurocéntrica y la necesidad de apropiarse de una historia personal y comunal. La literatura escrita por mujeres comparte este interés con la formación de una identidad distintiva. Así, las cuestiones de género se cruzan con las de clase y raza y a menudo recurren a modos autobiográficos, como es el caso de *Lucy* de Jamaica Kincaid, obra en la que concentraré este trabajo. Lucy, la protagonista, es una joven de una pequeña isla del Caribe, que sale de su ciudad natal para escapar de la opresión de una madre amorosa pero dominadora, y para eludir los efectos de la dominación colonial. Juneja nota similitudes entre la obra de Kincaid y la de otras mujeres caribeñas: "In Kincaid's, as in the writings of other Caribbean women, the crisis of self-definiton for a young woman is necessarily multi-dimensional; cultural politics inform the process as much as do psychological tensions rooted in sexuality, gender or human relationships" (92).

Además, como percibe King, "while often concerned with 'roots' and origins, West Indian literature is more about coming to terms with exile, rapid change 'and the desire to 'belong' in a region of the world that is visibly a product of transcultural and transnational influences" (4). Los contextos de la diáspora, como señalaba Stuart Hall al hablar del nuevo cine del Caribe, ponen el tema de la identidad cultural en cuestión. Según Hall, se puede pensar en la identidad cultural desde dos puntos de

vista: en términos de cultura compartida, según la cual la gente con una historia y ascendencia común se imaginaría como una especie de verdadero yo colectivo, ocultando las muchas otras identidades más superficiales o artificialmente impuestas. Por otro lado, una segunda concepción enfatiza los puntos críticos de diferencia profunda y significativa, que constituyen aquello en lo que nos hemos convertido. Mientras la primera perspectiva pone de relieve los marcos de estabilidad y continuidad de la referencia y del significado, la segunda se centra en la identidad como un proceso: la identidad cultural es vista como una cuestión de “devenir” y “ser”, y no debe ser entendida como algo inmutable que existe con independencia del lugar, tiempo, historia y cultura, sino como algo que pertenece tanto al futuro como al pasado (Hall, 69).

El énfasis de Hall en la identidad cultural como intrínsecamente histórica y por lo tanto como algo relacionado no sólo con el futuro sino también con el pasado, permite pensar que la memoria desempeña un papel importante en su construcción. El pasado que sigue relevante para uno, como Ipollito advierte, es un pasado simple, factual: la identidad cultural siempre es construida por la memoria, la fantasía, la narrativa y el mito e implica tanto una política de identidad como una política de posición (Ipollito, 20). Según Savory, para aquél que ocupa la posición de *ex/iled*, “desire to make this new identity coherent with original subjectivity [is] never fulfilled but always pursued, [and] works on fragments of memory” (170).

Es relevante para este análisis la opinión de Halbwachs acerca de que la memoria individual comparte un significativo componente grupal que es afectivo, y no sólo físico, en su naturaleza. Según el sociólogo francés, el prerequisite para que situaciones vividas sean transformadas por la memoria es la existencia o la permanencia de lazos afectivos con el grupo al cual uno pertenece o ha pertenecido, de modo que el olvido no está relacionado con la incapacidad de pensar en algo otra vez, sino con la inhabilidad de alguien para reunir la intensidad de sentimientos que permitiría recordar detalles. Como Halbwachs enfatiza, olvidar un período de la vida significa romper los lazos con aquellos que solían convivir nosotros entonces (37).

Concibiendo la existencia de una memoria individual como originaria de una intuición sensible, es decir, un estado puramente individual del conocimiento, el sociólogo afirma que un pensamiento social corriente, por lo general tan invisible como el aire que respiramos, apoya la memoria colectiva. Como ocurre con la identidad, en la memoria habría un componente relacional: mientras uno no resiste a la influencia de un ambiente social, la intuición sensible no es particularmente sentida, pero se hace manifiesta cuando líneas entrecruzadas de corrientes sociales entran en colisión en la mente de alguien, y un ambiente es comparado con el otro. Si, después de un lapso de tiempo, la intuición sensible es recreada, lo que uno realmente reconoce son las fuerzas que lo hacen reaparecer y con las cuales todavía se mantiene en contacto. Como un punto de vista en la memoria colectiva, la memoria individual cambia según el lugar particular que la persona ocupa y las relaciones que mantiene con otros ambientes (Halbwachs, 30-69).

Cuando se consideran los componentes históricos y afectivos de la pertenencia, y su vinculación con el lugar, es posible apreciar el proceso de reinvención por el que pasa la protagonista de Kincaid. Todo el proceso es provocado por su deseo de dejar su vida temprana y su pasado colonial detrás, reanudando la vida en América como si se tratara de un libro con páginas en blanco, un objetivo que resulta impracticable debido al componente histórico de la identidad y a la incapacidad de la protagonista para olvidar a su familia y a su patria, que están todavía muy presentes en su mente, aunque recordados con odio. Habiendo crecido bajo el imperio de una madre cariñosa pero dominadora, la joven emigra a los Estados Unidos con el fin de escapar de su influencia y ser libre para vivir su propia vida. Como queda claro en el transcurso de la novela, la madre no es la única fuerza de la cual quiere huir: vivir en una isla donde los efectos de la dominación británica todavía se sienten, también le provoca un sentimiento de opresión.

En su infelicidad, Lucy solía pensar en sí misma como una naufraga, e idealizar al país al que iba a arribar como un bote salvavidas que vendría en socorro de su alma a punto de ahogarse. Visualizarse a sí misma como entrando y saliendo de los sitios atractivos para los turistas era un ejercicio de imaginación que aliviaba mucho su opresión. Sin embargo, esos sueños no resisten al choque con la realidad. Cuando Lucy realmente llega a Estados Unidos, y pasa por esos lugares, le parecen ordinarios, sucios y desgastados por las personas que diariamente transitan por allí.

El contraste entre el país de adopción imaginado por ella y su realidad la conduce a una desorientación cada vez mayor: pronto se da cuenta del grado de incomodidad que pueden provocar las novedades para quien las experimenta por primera vez. Es así que, al recordar sus sensaciones de recién llegada a América, el personaje describe: "As I sat in the car, twisting this way and that to get a good view of the sights before me, I was reminded of how uncomfortable the new can make you feel" (5).

Una gran cantidad de nuevas informaciones se pone delante ella para ser procesada: no sólo el clima es diferente del que existe en su país (como ocurre en la sorpresa inicial con el gris negro de los días fríos de enero, que era un mes de verano en su isla de origen), sino que la experiencia con la vivienda es igualmente desconcertante. Lucy nunca había montado en un ascensor, ni estado en un apartamento, ni visto un refrigerador; su nueva habitación no se corresponde con las normas que conoce, y ella se siente como cerrada en una gran caja. No es sorprendente que en la mañana de su primer día en Estados Unidos, la primera palabra que venga a su mente sea Australia: "I was awakened [...] by the actual maid [...]. As I opened my eyes the world "Australia" stood between our faces, and I remembered then that Australia was settled as a prison for bad people, people so bad that they couldn't be put in a prison in their own country" (9).

Como es común en la literatura de inmigrantes, las diferencias entre el clima del lugar de origen y de la nueva tierra se convierten en algunos de los principales indicadores de la novedad y del desplazamiento experimentado. A pesar de que Lucy percibe

realmente las diferencias en la intensidad con la cual el sol brilla en Estados Unidos (un pálido sol en vez del brillante sol amarillo a que ella estuvo acostumbrada), la joven es, al principio, incapaz de romper la ecuación que para ella era verdadera, es decir, tiempo soleado igual a tiempo caliente. A medida que aprende por experiencia que eso puede ser falso, viejas certezas desaparecen y se da cuenta de que las diferencias de latitud provocan alteraciones tan importantes que hacen desaparecer viejas familiaridades:

[...] I did not know that the sun could shine and the air remain cold; no one had ever told me. What a feeling that was! How can I explain? Something I had always known – the way I knew my skin was the color brown of a nut rubbed repeatedly with a soft cloth, or the way I knew my own name— something I took completely for granted, “the sun is shining, the air is warm,” was not so. I was no longer in a tropical zone, and this realization now entered my life like a flow of water dividing formerly dry and solid ground, creating two banks, one of which was my past—so familiar and predictable that even my unhappiness then made me happy now just to think of it—the other my future, a gray blank, an overcast seascape on which rain was falling no boats were in sight. I was no longer in a tropical zone and I felt cold inside and out, the first time such a sensation had come over me. (Kincaid, 5-6)

El deseo de volver a su lugar de nacimiento le llega como una sorpresa ya que Lucy siempre imaginó su salida como una ruptura definitiva, no sólo con sus alrededores e infelicidad permanente, sino con su pasado. Solía pensar que salir de casa y llegar a un nuevo lugar es como algo que se puede dejar atrás, algo como "an old garment never to be worn again" (Kincaid, 7). Ahora, por el contrario, anhela ver a su madre y a la misma gente cuyos gestos la irritaban, dormir en la cama que ya es demasiado pequeña para ella y saborear el bol de pescado con higos verdes, cocidos en leche de coco, que solía comer.

Ese sentimiento de desplazamiento está parcialmente relacionado con su comprensión de la novedad como una carga. No sólo siente que todo lo que hace es totalmente inadecuado, sino que es incapaz de comprender los valores de una cultura que, le parece, exalta la artificialidad y la falta de sinceridad, como en su percepción de los cuadros de la familia de Mariah (en que las caras le dan la impresión de considerar todo insoportablemente maravilloso) y de la canción popular que la parece sin sentido y artificial en su expresión del amor. En contraste, el calipso, con su ritmo sincopado y su expresión de amores más parecidos a la verdadera experiencia de vida, es algo que ella puede entender y apreciar. Además, el calipso habla a sus raíces africanas: como Hollis Liverpool explica, el calipso se origina de canciones tribales africanas del oeste y tiene sus raíces en el canto del griot (Liverpool, apud "Calypso Music"). Su rítmica percusión, canto improvisado y vena a menudo satírica encuentran un mejor eco en la naturaleza rebelde e inquieta de Lucy.

Cuando la dislocación de Lucy en el nuevo ambiente crece, su sentimiento de no pertenencia se hace evidente, y la familia para la cual trabaja pasa a llamarla La Invitada: ella los impresiona como una forastera, alguien que está en el curso de una breve permanencia, lista para decir adiós. Por otra parte, no comprenden su psicología, como cuando Lewis y Mariah no entienden que sólo la gente que es verdaderamente importante para ella aparece en sus sueños; ellos eligen interpretarlos a través de las obvias implicaciones freudianas.

En la literatura caribeña, como ya señalé, lo personal y lo político frecuentemente se asocian. De esta manera, conflictos individuales se inscriben en contextos sociales más amplios, como nos recuerda Juneja. En el contexto colonial, religión y educación se constituyeron tanto en instrumentos usuales de colonización mental como de resistencia. No sorprende que se transformen en puntos focales de la literatura escrita por mujeres, especialmente de novelas en las cuales las protagonistas son niñas o jóvenes en fase de maduración (Juneja, 8). La literatura escrita por mujeres en general está asociada a formas de resistencia: considerando la correlación natural entre la frecuencia a la escuela, por un lado, y la infancia y adolescencia, por el otro, es natural que la educación sea un punto central. Así, Mariah, quien mucho ama la primavera, quiere que Lucy sienta lo mismo, pero la muchacha, que nunca había experimentado esa estación, recuerda cómo, cuando era una niña de diez años de edad, tuvo que memorizar un poema de Wordsworth, "I wandered lonely as a cloud". Ese poema, que habla de las sensaciones del poeta cuando ve a un campo de narcisos, no encuentra lugar en su alma, ya que ella nunca había visto esa flor. Lucy recuerda cómo habían elogiado su buena pronunciación y el énfasis perfecto, y cómo ella, exteriormente, pareció mostrar modestia y aprecio, mientras por dentro juraba borrar el poema de su mente. Sin embargo, la noche después del recital, el hecho de haber sido forzada a abrazar una cultura extranjera se manifiesta en Lucy en la forma de un sueño en el que es perseguida por narcisos, que se montan sobre ella para enterrarla. Toda la escena recuerda la escuela como un instrumento habitual tanto de colonización mental como de resistencia. Más tarde, cuando Mariah realmente presenta a Lucy los narcisos, ésta aunque alegre por saber por fin "what a wretched daffodil looked like", no puede evitar asociar la flor a una escena que Mariah nunca consideraría: una escena de conquistadores y conquistados, de bestias disfrazadas de ángeles y ángeles disfrazados de brutos (Kincaid, 30).

Debido al hecho de que Mariah ha pasado su infancia en la región de los lagos, ese espacio se convierte en un lugar de memoria¹ para ella, pero no para Lucy. Por lo tanto, a diferencia de su empleadora, Lucy no se siente bien acogida: "We drove

¹ La concepción de Nora de lugares de memoria trae a primer plano la cuestión de si el lugar puede tener sentido. Los lugares de memoria pasan a existir en el momento en que uno vive la tensión entre la intimidad de la tradición vivida y el abandono provocado por la desintegración de grupos. Esos lugares no necesitan ser construcciones materiales, pueden ser celebraciones, lugares funcionales, como un libro o un testamento, o lugares simbólicos, como un minuto de silencio. En ese contexto, la identidad se entiende como una situación de existencia colectiva, y se manifiesta en los momentos que expresan un sentimiento de referencia y de identificación con el grupo, formando la base del proceso imaginario de la formulación de la identidad colectiva.

through miles and miles of countryside, miles and miles of nothing. I was glad not to live in a place like this. The land did not say, 'Welcome. So glad you come.' It was more, 'I dare you to stay here'" (34).

La memoria del pasado colonial de Lucy todavía resuena en su mente, y ella no puede evitar evocarla siempre que piensa en la dualidad dominante/dominado, lo cual le condiciona las relaciones sociales y la comunicación. Es así, por ejemplo, que cuando Mariah, después de haber ido a pescar con Gus anunció que iban a comer en la cena el producto de su pesca, añadió lo que a Lucy le pareció "Vamos a alimentar a los siervos."² Cuando Lucy recuerda la escena admite que Mariah podría haber dicho, [...] "millions," not "minions." Certainly she said it in jest. But as we were cooking the fish, I was thinking about it. "Minions." A word like that would haunt someone like me; the place where I came from was a dominion of someplace else. (37).

Como otra estrategia narrativa común en la literatura escrita por mujeres del Caribe, la relación entre la madre patria y la madre biológica se cruzan conflictivamente ya que un sentimiento ambivalente es manifestado por Lucy en relación con la familia y amigos que dejó en su patria, y, sobre todo, en relación con su madre. Esta última, en general, resulta ser compleja porque, como Juneja explica, independizarse implica una separación deliberada y dolorosa, un hecho que hace a las tensiones inherentes al proceso de autodefinición especialmente difíciles, asociadas con varias formas de distanciamiento y fragmentación psíquica (Juneja, 92).

En la novela de Kincaid, fiel a su objetivo inicial de encontrar felicidad a través de una separación radical entre familia y lugar de nacimiento, Lucy busca ese distanciamiento evitando abrir las cartas de su familia y amigos. Esa no es una decisión fácil: la joven rechaza el ímpetu de quemar la correspondencia, un hecho que se vincularía con un rechazo total. Sabe bien que si hubiera leído a uno de ellos, habría regresado a su madre y su país. Incluso cuando un sobre escrito con la letra de su madre llega con la palabra "urgente" escrito por todas partes, Lucy se resiste a abrirlo. Finalmente, para romper toda posibilidad de vínculo, Lucy escribe una última carta, enviándola con una nueva dirección falsa.

La resistencia de Lucy a la correspondencia epistolar es parcialmente explicada por el hecho de que, más que simplemente noticias de la familia y amigos, las palabras que le llegan de su casa traen el peso de la historia en cada evocación. Sin embargo, al mismo tiempo, la carga de la historia pasada es vista como un factor de estímulo, porque la conduce a valorar positivamente sus experiencias presentes en comparación con aquellas a que se había sometido en su infancia; a la inversa, lo nuevo (que pronto pierde su emoción) viene a ser valorado sólo si le recuerda su pasado, ayudándole a reevaluarlo. Es así, por ejemplo, que cuando ella come en el coche restaurante del tren tiene la impresión de que todas las personas que sirven se parecen a sus familiares; por el contrario, todos los que son servidos se parecen a Mariah y su

² "Let's go feed the minions" en el original inglés. *Minion* se deriva de la palabra francesa *mignon* y significa siervo, dependiente o subordinado.

gente. Esa primera conclusión, basada en factores raciales, es modificada por la observación más cercana cuando nota la formalidad con la cual los camareros se comportan y la compara con el estilo de vida de sus parientes, los cuales poseen libertad para hablar de igual a igual con cualquiera. De hecho, a ella le parece que se niega la libertad a los camareros negros.

A pesar de su aversión al frío norteamericano, es con un sentimiento de realización que Lucy retrospectivamente valora el invierno cuando este ya es pasado, en cuanto ese tiempo en el extranjero representa su primer verdadero pasado, es decir, un pasado que es propio y sobre el cual ella tiene la palabra final. Lucy percibe que la experiencia de frialdad (no sólo física) cambió su vida. Fue una experiencia de endurecimiento, interpretada por ella como un proceso natural, integral al crecimiento: una cicatriz, entre las muchas con que la vida marca a la gente.

Sin embargo, su deseada independencia y auto-realización es amenazada ante las expectativas de Mariah de que duplique su propio sentimiento de felicidad en la región de los lagos. La idea de que preferiría morir antes que ser la réplica de alguien, había sido una motivación fundamental para Lucy en su decisión de escapar hacia Estados Unidos: parte del odio por su madre se origina en la percepción de que ella, en retribución a su amor, desea que su hija sea un eco de sí misma. Sentada junto al lago con Mariah, Lucy experimenta una sensación de fatalidad, a la que no se rendirá: si resulta que no hay escape, entonces el esfuerzo de tratar de escapar será lo mejor que pueda hacer en el momento.

A pesar de su natural rebelión y de su deseo de ser independiente en Estados Unidos, esa muchacha rebelde se da cuenta de que sus lazos con el pasado son más fuertes de lo que le hubiera gustado. Ella solía pensar que un cambio de lugar desterraría para siempre las cosas que no le gustaban de su vida. Sin embargo, a medida que pasan los días, Lucy siente la monotonía y, para su consternación, el presente le parece tomar la forma del pasado al que define como inevitablemente relacionado con su madre, con quien, más que vinculada por obligaciones familiares, siente estarlo por obligaciones de género. Considerando tal identificación, Lucy es obligada a confesar:

My past was my mother; I could hear her voice, and she spoke to me not in English or the French patois that she sometimes spoke, or in any language that needed help from the tongue; she spoke to me in language anyone female could understand. And I was undeniably that—female. Oh, it was a laugh, for I had spent so much time saying I did not want to be like my mother that I miss the whole story: I was not like my mother – I was my mother. And I could see now why, to the few feeble attempts I made to draw a line between us, her reply always was ‘ You can run away, but you cannot escape the fact that I am your mother, my blood runs in you, I carried your for nine moths inside me.’ (90)

Después de haber pasado su primer verano en América del Norte, Lucy está mejor preparada para sopesar sus expectativas y logros. La felicidad temprana experimentada en la imaginación de su futuro en el extranjero es sustituida por la desilusión. Lucy piensa en sí misma como una joven mujer proveniente de lo que ella describe como “the fringes of the world”. Se refiere a sí misma como alguien que, al dejar su casa, se había envuelto sobre los hombros el manto de un criado (“had wrapped around [her] shoulders the mantle of a servant”). Además de indicar cómo la afecta relación dominador/dominado, la imagen también revela que Lucy evita cualquier asociación permanente con el último término: una capa es algo que uno puede quitarse cuando lo desee. De hecho, la imposición de modelos sobre ella es algo a lo que Lucy había resistido desde la temprana adolescencia.

El día en que Mariah y Lucy comparan su realidad se convierte en un punto decisivo en la vida de Lucy. Mariah, separada de su esposo, se siente joven y ligera; Lucy, huérfana de padre, parece vieja y cansada. La sugerencia de Mariah de que ella perdona a su madre le hace recordar que se había sentido subvalorada, ya que su madre soñaba con un futuro profesional brillante para cada uno de sus hermanos, pero no imaginaba algo similar para ella. Habiéndose sentido devaluada y discriminada, planea una separación. Una vez más, el recuerdo de sus memorias tempranas trae a su mente los sonidos y los colores de su isla patria.

Un año después de su llegada, Lucy se reevalúa: la muchacha había dejado de ser aquella de quien se habían esperado algunas cosas como que fuera enfermera, mostrar respeto a las leyes, amar y obedecer a su madre. Sin embargo, siente que no conoce totalmente a la persona en que se había convertido:

[...] the things I could not see about myself, the things I could not put my hands on -those things had changed, and I did not yet know them well. I understood that I was inventing myself, and that I was doing this more in the way of a painter than in the way of a scientist. I could not count on precision or calculation; I could only count on intuition. I did not have anything exactly in mind, but when the picture was complete I would know. I did not have position, I did not have money at my disposal. I had memory, I had anger, I had despair. (134)

La memoria, la cólera y la desesperación se hacen agentes en su proceso de reinvención. Como un explorador, ella busca profundamente en sus propias raíces para recuperar su identidad verdadera. Su viaje de autodescubrimiento la conduce al tiempo cuando tenía catorce años y se negó a cantar "Rule, Britannia!,"³ alegando que ella no era una británica y que hasta hacía poco ella había sido una esclava. Entonces sus motivos habían sido bastante vanos, pero ya mostraban la insatisfacción por la

³ Lucy se refiere a la parte que dice, Rule, Britannia!/ Britannia, rule the waves;/Britons never, never shall be slaves”.

identidad relacional que surgió de su comparación de los británicos con su propia gente: según sus estándares natales, los británicos eran vistos como defectuosos por no saber bailar y no apreciar la verdadera música.

Lucy también examina su transición de la infancia a la adolescencia, y sus sentimientos oscilantes. Una decisión tomada entonces se hizo su principal filosofía en sus años adolescentes:

I had begun to see the past like this: there is a line; you can draw it yourself, or sometimes it gets drawn for you; either way, there it is, your past, a collection of people you used to be and things you used to do. Your past is the person you no longer are, the situations you are no longer in. (137)

A los diecinueve años, cuando recuerda el año recién pasado, lo hace en términos que recuerdan las palabras usadas para describir su adolescencia, alternando pérdidas y ganancias: “One day I was living in the large apartment of Lewis and Mariah [...] and the next day I was not”. Ella compila una larga lista de acciones pasadas que son una y otra vez introducidas por “yo solía” (*I used to*), una forma verbal que muestra que piensa en estas acciones como definitivamente sepultadas en el pasado. Esa concepción aparece claramente implicada en su conclusión de la lista, en que afirma: “I used to be that person, and I used to be in those situations. That was how I had spent the year just past” (138). La lista incluye acciones relacionadas con su permanencia en la casa de Mariah y su trabajo como *au pair*, su supuesto conocimiento de Lewis y Mariah como una pareja feliz, el descarte de esta certidumbre, y su encanto y desilusión con Lewis.

Un detalle de la lista merece ser destacado aquí: “I used to sit in the kitchen [...] with Mariah, [...] trying to explain to myself, by speaking to Mariah, how I got to feel the way I even now feel” (137). La vinculación con mujeres más viejas, -madres, abuelas, tías- representa un instrumento importante para el autodescubrimiento en la narrativa de mujeres. En *Lucy*, sin embargo, no es la ancestralidad familiar la que sostiene este papel, sino la vinculación de género: es como mujer que Mariah ayuda la protagonista a entender sus experiencias en cuanto hija y también mujer. Durante el proceso de compartir sus memorias con Mariah, Lucy logra entender la naturaleza de su sentimiento hacia sus padres y dejar atrás este período de su vida.

Al comienzo del nuevo año, Lucy tiene nuevas ropas, adecuadas al clima americano en que ahora vive; también tiene una cámara y libros propios. Ese paso a la independencia, sin embargo, todavía está arraigado a su pasado: el alquiler de un cuarto se hace basado en el consejo frecuente de su madre de que una mujer debe asegurarse que el techo sobre su cabeza sea propio; la selección de los modelos de cortina sigue modelos de su isla natal; la presencia o la ausencia del sol todavía son medidas de acuerdo con el tiempo soleado al que ella estuvo acostumbrada en su patria. Pero, sobre todo, cobra gran significación el hecho de que no puede llamar

casa al lugar donde habita, ya que no tiene ningún sentido de pertenencia con él, sólo lo concibe como el lugar donde ahora vive.

Lucy todavía se esfuerza por saber quién es ella realmente. Ya sus objetivos para vivir en el extranjero se han realizado: vive separada de su familia en un lugar donde se siente libre para actuar como le place y tiene un trabajo y un lugar propios; pero el sentimiento de felicidad que había pensado vendría con esa situación todavía no se ha tornado real. En el pasado, en su tierra natal, cuando tenía todas las cosas que debían hacerla feliz -cariño de la familia, harta mesa y ambiente armonioso- quería vivir en un lugar donde estuviese alejada de la gente no deseada, y la previsibilidad y el orden cederían paso a la incertidumbre. Incluso, aunque estos deseos también se hayan realizado, su insatisfacción persistirá. Sin embargo, la felicidad deja de ser su primer objetivo y el descontento es visto como una fuerza positiva, algo que la mueve a cambiar, aunque realizar todos sus sueños sería demasiado para ella:

History is full of great events; when the great events are said and done, there will always be someone, a little person, unhappy, dissatisfied, discontented, not at home in her own skin, ready to stir up a whole new set of great events again. I was not such a person, able to put in motion a set of great events, but I understood the phenomenon all the same. (147)

Lucy había dicho a Mariah que su vida se estiraba delante de ella como un libro de páginas en blanco; en respuesta, Mariah le había dado un cuaderno con una tapa de cuero roja, y le habló sobre mujeres, diarios e historia. Cuando estuvo sola, Lucy finalmente escribió su nombre, Lucy Josephine Potter, en la parte superior de la primera página del diario y añadió: "I wish I could love someone so much that would die from it" (164). Esas palabras, juntamente con las lágrimas que inundan sus ojos no sólo parecen indicar que ella alcanzará finalmente su objetivo más querido, que es hacer su propia vida, sino que el proceso de perdón, comprensión y cura que es una condición previa para el logro de ese objetivo ha finalmente empezado.

Lucy parece, así, poner la rueda de su historia personal en movimiento. Ella había odiado su nombre. Sus apellidos le habían sido otorgados en homenaje a alguien que no le significaba nada: fue llamada a Josephine como un homenaje al tío de su madre, Joseph, que Lucy esperaba que fuese generoso, una expectativa que nunca se realizó. El sentido de pertenencia en relación a Potter era aún más débil: el apellido venía de la gente que había poseído a sus antepasados esclavos. El conocimiento de que su nombre, Lucy, es una forma acortada de Lucifer, le hace feliz, porque la rebeldía del ángel caído es algo con que ella se identifica.

Como una *ex/iled*, Lucy ha sido capaz de reevaluar su historia familiar, genérica y nacional para inventar de nuevo su identidad, un proceso que incluye la aceptación de su historia de vida, -y por lo tanto el entendimiento de que su identidad está en proceso de hacerse- y el reconocimiento de la imposibilidad de romper totalmente

con su pasado, en cuanto todavía está ligada por cadenas afectivas- tanto de amor como de odio- a su tierra madre y a la gente que ha quedado allá.

Habiendo nacido en Antigua, y posteriormente establecido su residencia en los Estados Unidos, Jamaica Kincaid escribe desde el espacio caribeño más amplio. Vivir en ese espacio parece implicar una praxis denunciatoria: no se puede silenciar a quien sabe por experiencia personal lo que significó el encuentro colonial para su tierra y para sí mismo. Como se puede percibir a través del personaje de Kincaid, el descuido de los descubridores y colonizadores para con el territorio ocupado dejó profundas raíces, causando un trauma que llevó, más tarde, a un proceso de auto-descubrimiento y redefinición de la identidad nacional y personal. Este es un camino que no debe ser recorrido sólo por los grandes hombres. Por el contrario, los ciudadanos ordinarios, tradicionalmente considerados demasiado pequeños para importar en el curso de la historia, deben ponerla en movimiento otra vez.

Bibliografía

Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

Hall, Stuart. "Identidade cultural e diáspora". En *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 24 (1996): 68 - 75.

Ippolito, Emilia. *Caribbean women writers- identity and gender*. Rochester, NY: Candem House, 2000.

Juneja, Renu. "Contemporary women writers". En Bruce King, (comp.). *West Indian Literature*. London: Macmillan Education, 1995. 89-101.

King, Bruce. *West Indian Literature*. London: Macmillan Education, 1995.

Kincaid, Jamaica. *Lucy*. New York: Plume, 1991.

Newson, Adele S and Linda Strong-Lee, (comps.). *Winds of change*. New York: Peter Lang, 1999.

Nora, Pierre. *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.

O' Callaghan, Evelyn. *Woman version: theoretical approaches to West Indian fiction by women*. New York: St Martin's Press, 1993.

Savory, Elaine. "Ex/isle: separation, memory, and desire in Caribbean women's writing". En: Adele S. Newson and Linda Strong-Lee (comps.). *Winds of change*. New York: Peter Lang, 1999. 169-177.

“Calypso Music in Trinidad y Tobago”. En: *Culture.Music.Calipso*. NALIS (National Library and Information System Authority of Trinidad and Tobago). Consultado el 10 de enero de 2009. <http://library2.nalis.gov.tt/Default.aspx?PageContentID=191&tabid=138>>.

La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera)

Nancy Calomarde
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

El trabajo se centra en la indagación de la escritura del escritor cubano Virgilio Piñera durante su periplo porteño de doce años, con el objetivo de problematizar el tejido de representaciones y escrituras que se ponen en juego en el contacto continental y las maneras en que un escritor cubano puede leer y escribir en el contexto argentino. Los modos de lectura sesgada que se operan en las referencias piñerianas ponen en escena el carácter problemático del diálogo latinoamericano.

Résumé

Le travail se concentre sur l'étude de l'écriture de l'écrivain cubain Virgilio Piñera durant son périple de douze ans à Buenos Aires, avec l'objectif de problématiser le tissu des représentations et des écritures qui sont mises en jeu dans le contact continental et les manières avec lesquelles un écrivain peut lire et écrire dans le contexte argentin. Les formes de lecture biaisée qui s'opèrent dans les références *piñerianas* (de l'écrivain Piñera) mettent en scène le caractère problématique du dialogue latino-américain.

La “conexión argentina” que traza en la literatura cubana la obra de Piñera, y su anverso, la ruta cubana dentro del contexto de la literatura argentina, se diseña en un desordenado corpus textual que bifurca y dispersa la posibilidad de una narrativa concebida en los términos de una “historia intelectual”. En cambio, ofrece un modo peculiar de ficcionalizar los campos literarios para poder “hablar” menos de sus centros que de sus permeabilidades y periferias. Lo que intento señalar son los modos en los cuales la escritura piñeriana (en ensayos, cartas, ficciones), recortada en la trama de “la ruta del sur”, escribe un relato de los campos literarios -argentino y cubano- a través de una cartografía descentrada e intersticial que elude la lógica determinista del modelo y postula una metaficción latinoamericana, como frontera y como fuga.

La primera pregunta que surge, entonces, es la de la “nacionalidad” de la escritura piñeriana. Si el hecho de haber vivido doce años en Buenos Aires y haber escrito buena parte de su obra en esta ciudad, hace de él una especie de “escritor argentino”, tal como ha sido considerado por Sarduy¹, esa localización caprichosa abre más bien a una escritura fronteriza, a un cuerpo textual elaborado desde un ojo narrador situado en el borde cuestionador de ambos sistemas. La escritura piñeriana descentra, disloca

¹ Sarduy (Fondebrider, 1991:18) ha afirmado que “Piñera es un autor cubano y a la vez argentino, por la influencia que recibió de ese otro autor argentino, Gombrowicz, y por su larga estadía en Buenos Aires”.

y astilla la ficción de un corpus literario sujeto a los límites de una genealogía nacional.

La ruta de Piñera en Argentina ha sido, en más de un sentido, el gesto propio de un escritor que no se deja subsumir en la economía del sistema literario. Paradojalmente, parece siempre un exiliado en su propia patria textual pero también en la que lo acogerá por doce años -en sucesivas e interrumpidas estadías- en el extremo austral del continente. Su primera huella en la literatura del sur antecede al largo periplo porteño y data de 1944 cuando Obieta le publica en la revista que dirigía, *Papeles de Buenos Aires*² (1943-1945.), su primer texto, *Poema para la poesía*. De modo que cuando llega, dos años más tarde, a Buenos Aires, el poeta ya había iniciado, antes de *Orígenes*, una relación personal³ con el hijo de Macedonio, quien sería el único vínculo que lo ajustaría a la literatura argentina. El “atajo Obieta” le permite aproximarse primero a Macedonio y más tarde a Borges⁴, en una tensa relación estética, hecha sobre encuentros y desajustes. Por lo demás, ese vínculo se teje en la cadena semántica de la secuencia que Piñera venía construyendo en la relación conflictiva con Lezama desde las revistas *Espuela de Plata* (1939-1941) y la disidente *Poeta* (1942-1943). El poeta de la *Isla en peso*⁵ cede paso, en el exilio porteño -exilio que es también una respuesta estética y vital a su tránsito literario-, al narrador de los *Cuentos fríos*, y en esa parábola se forjan nuevos desajustes entre lo que Virgilio lee (y escribe) en el sistema literario cubano y lo que descubre (y también escribe) en el argentino.

² Es preciso atender a esa primera emergencia del cubano en la literatura argentina, ya que tiene lugar en un espacio literario que buscaba deliberadamente quebrar lanzas con el tono regular de las publicaciones afines. Así lo señalan Lafleur-Alonso-Provenzano: “Una noche de 1943, los despreocupados visitantes de esas insomnes librerías de la calle Corrientes sintieron, seguramente, un agradable sobresalto: entre sus manos se hallaba, recién nacida, una revista nueva. [...] Era como si de algún lugar oculto de la ciudad porteña saliera a la calle ese espíritu zumbón, irónico, sonriente pero grave en lo profundo (Lafleur, Alonso y Provenzano, 2006:184)

³ Relación que continúa a lo largo de toda su vida como muestran las cartas entre Piñera y Obieta (Piñera, 1999:51:26), recopiladas en el “Dossier Virgilio Piñera” de *Diario de poesía* (1999, 51: 7-35).

⁴ En el capítulo 2 de su libro sobre Piñera titulado “From the Outside Looking in: Exile in Argentina”, Thomas Anderson (2006, 45-85) plantea que el primer significativo contacto de Piñera con la literatura argentina se realiza cuando el cubano envía a la revista *Sur* “El muñeco” (1946) para un concurso de cuentos (Anderson, 2006:50). Su excelente estudio, que incluye un minucioso trabajo de archivo, sin embargo no aporta mayores precisiones al respecto y en mis investigaciones no he hallado los documentos que me permitan probar este envío. Es probable que Anderson se haya referido al único concurso de cuentos que organiza la revista, en el año 1948, cuyo primer premio es obtenido por “Hundimiento” de Juan Rodolfo Wilcock (1948, 164-165: 110-121). Efectivamente, ese trabajo, que parodia la figura de un dictador, podría perfectamente asimilarse a la mirada sobre el peronismo que el “sector-riñón” de la revista expondría públicamente después del año 1955. Pese a tal coincidencia, no acuerdo con su interpretación respecto de la importancia de este acercamiento – señala el autor: “Piñera’s first significant contact with Borges took place at a perfect moment, that is, shortly after Piñera submitted his story “El muñeco” (Anderson 2006, 50)-ya que los textos ganadores del evento exponen precisamente el modelo de la ficción rigurosa y condensada de la *constelación Borges*, que -a diferencia de otros relatos piñerianos- difícilmente pueda ser leída en este cuento.

⁵ Recordemos la tensión planteada entre antillanía e insularismo que dibuja la polémica Vítier-Piñera.

Paralelamente, Macedonio es el único escritor argentino que se recorta acabadamente en la publicación cubana, no solamente con un texto de su autoría, “Psicología del caballo de estatua ecuestre” (Fernández 1948, 19:IV:19), sino también como objeto de una reseña escrita por el propio Rodríguez Feo (1944, 4), donde se hace foco en un problema que preocuparía a Virgilio respecto de los modos de construcción de su literatura: el camino del absurdo y el humor en la ambigua encrucijada de la(s) modernidad(es) americana(s). Es preciso leer esta factura -la de Piñera, interceptando dos universos literarios- en la doble dinámica: la representación piñeriana de *Orígenes* y las maneras específicas de configuración del canon dentro de la publicación, por una parte, y por otra, el espacio de la literatura argentina que funciona en el registro del cubano, y que se recorta tanto en las elecciones de autores y textos que se activan en su construcción como escritor cubano-argentino, como en los modos en que la dinámica de esa escritura comienza a tallar en el sur para “ubicarlo” en el repertorio de lo propio.

En el primer movimiento aludido, la cuentística de Piñera es sometida a un proceso de negación en la revista que él mismo representaba. Ninguno de sus cuentos aparecen publicados en *Orígenes*, sí, en cambio, en la revista que dirigía Borges, *Anales de Buenos Aires* en 1946, donde publica “En el insomnio” y “El señor ministro”. Años más tarde, en la selección de *Cuentos breves y extraordinarios* (1954)⁶, realizada por el dúo Borges-Bioy, se publica nuevamente “En el insomnio”. Posteriormente, en el año 1972, *Sur*⁷ edita una antología donde recoge textos narrativos que habían sido publicados en las páginas de la revista. En esa selección incluye “La gran escalera del Palacio Legislativo”, que había sido publicado en el número 251 de 1958, sin realizar precisiones respecto de los criterios del recorte (Moliner 2002, 467).

En ambas antologías se eluden las razones de la selección, lo que termina finalmente arrojando al lector a la necesidad de una reconstrucción de la cartografía poética que la subyace. Dicha cadena semántica -que visibiliza e invisibiliza a autores y textos como producto de su propia coherencia sintáctica-, puede ser sometida a interrogación, y entonces la escritura piñeriana muestra su radical descentramiento. Sin embargo, en lo que respecta a mi interés específico, esa operación de inclusión y exclusión hace visible cierta dificultad para leerla dentro del corpus, y al mismo tiempo, hace visible una “coherencia interna” que permite intuir una presencia significativa, particularmente en un escritor como Borges cuyas elecciones han sido siempre “tan ajustadas” a su literatura.

La efectiva y tensa presencia de Piñera en la literatura argentina y la casi omisión en la cubana⁸, hacen emerger un tipo de ilegibilidad que lo vincula en más de un sentido

⁶Precedida por la publicación de *La carne de René*, en 1952.

⁷Los cuentos de Piñera que se publican en la revista *Sur* son: “El enemigo” (Piñera, 1955:236:52-57), “La carne” (1956: 242. 17-19), “La caída” (1956: 242: 20-21), “El infierno” (1956: 242:21-22) y “La gran escalera del palacio legislativo” (1958: 251: 25-27).

⁸Ilegibilidad que se invierte hacia finales de los ‘80 cuando comienza a revisarse también la herencia origenista en su conjunto.

a los debates del espacio argentino y lo abisma en los de la isla. En otros términos, el Piñera narrador se recorta de manera ambigua en el canon nacional argentino y se desdibuja en el cubano. Sus publicaciones en los cuarenta y cincuenta muestran una débil articulación en la narrativa del sur y una ausencia fantasmática en la isla. Por otra parte, el “Prólogo” de Bianco (1970, 8-19) a *El que vino a salvarme*, llamado “Piñera, narrador”, para la edición argentina de los cuentos, fija un determinado canon respecto de la retórica cuentística del cubano en el espacio argentino. Años más tarde, la revista *Diario de Poesía*, publica, en 1999, el “Dossier Virgilio Piñera” que, sumado al Homenaje realizado en el MALBA sobre su obra, fija una forma de la presencia del cubano en la literatura argentina⁹.

La primera vez en que se menciona a Piñera -más de una década después de la escritura de aquellos textos- en una antología cubana, es casi simultánea a la de Borges y Bioy, en 1953, cuando Salvador Bueno en su *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*, incluye “El baile” sin ninguna mención a su autor, más que la referencia a una línea de la literatura cubana que se distancia del canon realista, donde seguramente habría incluido a Piñera. El hecho de que los cuentos de Piñera fueran publicados en revistas argentinas, *Anales* primero y más tarde *Sur*, y que su primer volumen de cuentos, *Cuentos fríos*, también apareciera en Argentina, muestra el lado problemático que aporta la escritura piñeriana, para el canon cubano y, en particular, para el origenista. Precisamente es la selección de Bueno la que marca el punto de escisión, pues, como ha señalado Rojas, los modos de canonización cubana representan “la autorización estética del texto de acuerdo con la densidad que alcanza la narrativa nacional en su interior” (Rojas 2000, 49); es decir, un proceso de legitimación liderado por las élites ilustradas y fundado en una visión teleológica sobre la que Piñera constituía una excedencia y un punto de fuga.

Frente a la narrativa cubana centrada en el *telos* nacional- y canonizada en la obra de Martí- Piñera configura una textualidad adversa a esa racionalidad, que antes que operar la apertura al futuro, se centra en su fisura- como lugar particular en el tejido literario- e inventa su propia escritura, lo que Rojas, tomando de Bhabha (1994, 1-7), denomina “narrativas narradoras”, es decir, escrituras que desplazan el centro de la enunciación nacional y se narran a sí mismas, en un proceso de “desnacionalización del texto” (Rojas 2000, 55). La escritura cuentística de Piñera desborda aquel centro, desnacionalizando su texto, resemantizando una periferia que le permite operar una escritura fronteriza en la isla, pero también en la capital porteña. Si Vitier había suspendido, desde las páginas de *Orígenes*, la lectura de su poesía, precisamente por “no cubana” (Vitier, 1944), el radical silencio sobre sus cuentos marca el punto máximo de la ilegibilidad origenista. El canon de la revista de 1944, sin duda, sustitutivo del canon oficial dominante en esos años, señala otro sistema de

⁹El 5 de octubre de 2005 se llevó a cabo en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, un evento denominado “Homenaje al escritor cubano Virgilio Piñera”. En esa ocasión, pudo asistirse a una puesta teatral del director cubano Luis Enrique “¿Bar Piñera! ¿Virgilio Bar...?”; además de a dos conferencias de intelectuales cubanos sobre su vida y su obra: Litay Luna y José Antonio Más.

canonización que no excluía el debate de lo nacional (tópico, por lo demás, largamente desarrollado por Vitier).

Si Lezama implica, en esta lectura, uno de los métodos -el poético- de construcción de ese centro nacional, Piñera desplaza radicalmente la escritura teleológica, se transforma en “narrativa narradora”, en escritura de sí mismo, en la medida en que diseña su lugar al margen no de la discusión sobre el sujeto nacional, sino de los términos de su enunciación. La ausencia de una teleología de carácter nacional marca el punto de la divergencia y sustituye la propedéutica por una escritura ensimismada en lo literario, exploradora de los modos en que la palabra se hace cargo de otra zona y, en ese sentido, clausura su posibilidad de lectura en el sistema nacional de las antologías cubanas que habían tenido como eje la función política de lo nacional¹⁰ pergeñada a través de la literatura.

1. Piñera a viva voz

Que Borges haya sido el primero en publicar en Argentina un cuento de Piñera, no puede resultar un hecho menor. Y que Borges lo haya hecho después de haber escuchado por radio su artículo sobre literatura argentina, donde se exponía su hipótesis del tantalismo de los escritores argentinos¹¹ -artículo que al año siguiente sería publicado en *Orígenes*, pero también en *Anales de Buenos Aires*, con el título de “Nota sobre literatura argentina de hoy”-, no parece un dato que ofrezca pocas posibilidades de lectura. ¿Qué lee Piñera en la literatura argentina? ¿Qué le interesa a Borges de esa lectura y escritura?

Cuando el “corresponsal origenista” llega por primera vez a Buenos Aires, se encuentra con un campo intelectual superpoblado por escritores argentinos y extranjeros provenientes de diferentes sectores, ideologías y espacios culturales. Esta diversidad no pudo menos que convertirse en un espejo que le devolvía la imagen empequeñecida de su propia “cultura de capilla”. Este espejo deforme operará sustitutivamente en el campo de sus políticas editoriales, entre lo que deseaban los directores y lo que efectivamente Piñera -pero principalmente Rodríguez Feo desde la lejanía- obtuvieron¹². En el recado origenista de conseguir publicaciones para

¹⁰ Existen otras secuencias de la polémica con Vitier librada en las páginas de la misma *Orígenes*. Por ejemplo la disidencia que expone Vitier en su reseña (Vitier 1945, V) a *Poesía y Prosa* de Piñera, a lo que Piñera responde con su artículo “El secreto de Kafka” (Piñera 1945, 8:104-107), cuyo objetivo consiste en desenmascarar la teleología a la que había subsumido Vitier toda actividad literaria, para relocalizar a Kafka -y a su propia escritura- como “no (es) otra cosa que un literato”, lo que equivale a afirmar la ausencia de una poética teleológica. De modo tal que entre el rol que Vitier imagina para un escritor “ordenando” una narrativa nacional (el telos) y la concepción de Piñera de la autonomía literaria, media el largo debate que toca el centro de lo que una sociedad considera literatura; un debate, por otra parte, que se había iniciado en la polémica entre Lezama y Mañach desde *Diario de marina* profundizado en la escisión *Orígenes-Ciclón*, y expandido en el plano continental, a través de la posterior pelea librada desde *Lunes* (1961) y el “caso Padilla”.

¹¹ Cabe mencionar además, que Thomas Anderson aborda este ensayo en su trabajo sobre Piñera donde considera la decisiva influencia de las hipótesis de Gombrowicz sobre su análisis (Anderson 2006, 51)

¹² Esta función de Piñera mediador, en cambio se hará efectiva cuando, en tiempos de *Ciclón*, se produzca una nueva fluidez en los vínculos, favorecidos por la real presencia de Feo en su visita a Buenos Aires.

Orígenes se encontraba implícito el deseo de aproximarse al grupo de Borges, Mallea y Victoria, de manera central, que eran quienes poseían cierta visibilidad continental. En la descripción del autor de *Aire frío*, se advierte su deslumbramiento por lo que él denomina “gente tan culta, informada y brillante”; pareciera que su juicio transparentara aquí la idea del escritor argentino dueño de una vasta y abierta enciclopedia, habituado a diferentes lecturas y al tanto de las novedades y modas que provenían de los centros culturales más prestigiosos. Pero también, su sorpresa se vincula a la proliferación de escritores de diferentes edades y matrices que poblaban bares y cafés. Sin embargo, esta selección de nombres a los que circunscribe, en su primer contacto, la “verdadera” literatura argentina, no formará parte de los vínculos del escritor, y ni siquiera de las efectivas colaboraciones que iría logrando para su revista. El recorte aquí se reduce a enunciar los nombres de personajes muy vinculados a la revista de Ocampo, pero también su diversidad específica: ensayistas, narradores, sociólogos provenientes de corrientes de pensamiento distintas. Este recorte evidencia, por un lado, la predeterminación que le había sido impuesta, la de vincularse a intelectuales de *Sur*, pero, por otro lado, el carácter de su deslumbramiento.

Piñera se enfrenta en Buenos Aires a la dinámica y heterogeneidad de un campo cultural latinoamericano que, en tanto le resulta familiar, no deja de abismar sus ideas previas respecto de cierta totalidad que vincularía como un *hilo de Ariadna* los dos extremos, las dos cartografías antagónicas del puerto y de la isla. Familiaridad, entonces, que convoca otro descentramiento: el escenario de la literatura del Plata es también muy distinto del habanero. De modo que su “deslumbramiento” como espectador se corresponde con el exceso -como desviación- que la vida literaria del sur inscribe en sus textos, en sus lecturas, en sus dinámicas intrínsecas y en las formas de posicionarse en el diálogo cultural; excedente que no solo expone el carácter desajustado de esa cultura (brillante y múltiple pero desacertado en el tono “tantálico”), sino que muestra la proximidad con la situación cubana. Tampoco los del sur podían hallar *La expresión americana* que reclamaba Lezama. Entonces, en su diagnóstico, Piñera deja traslucir la bien conocida hipótesis respecto del mal de las dos Argentina, en una evidente analogía con el diagnóstico que un año más tarde Zambrano expondría en la “Cuba secreta” (Zambrano 1948, 63-69), pero que ya estaba presente en el *Coloquio*¹³ de 1937. Así, Virgilio lee, a través de Zambrano, una tradición familiar para el lector argentino en la línea de Mallea, Martínez Estrada y Murena, que la misma *Sur* había venido publicando.

A partir de estas ideas iniciales, los textos de Piñera se construyen como una parábola del pensamiento cubano sobre la literatura argentina, pero también del pensamiento argentino que se lee en la estela continental y en el juego de relaciones desiguales y conflictivas entre los sistemas que componen el escenario heterogéneo de las literaturas de la región. Uno, el que escribe para *La Nación* con el título “Los valores más jóvenes de la literatura cubana” (Piñera, 1946); el otro, escrito entre 1946 y 1947 para *Orígenes* “Notas sobre literatura argentina hoy” (Piñera 1947, 13: 48). Entre

¹³ Me refiero al *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, llevado a cabo en La Habana en 1937.

ambos media una zona del pensamiento latinoamericano hecho sobre el desajuste entre lo que trae Virgilio Piñera como idea previa y lo que efectivamente puede encontrar en la literatura argentina. “Otra zona”, la del diagnóstico de la cultura de llegada a la que el escritor pretende “volcar” las escrituras de un sujeto latinoamericano, que colocándose como pariente próximo, no deja de ser un “otro” con quien es posible el diálogo, pero a través de un tipo de conversación que refiere, de manera incesante, el carácter utópico y descentrado del encuentro.

En este caso, la distancia se dibuja en lo que ve (y lo que no encuentra) en la lectura argentina para hacer traducibles las escrituras cubanas y entonces volver proteico el encuentro. Pero también en lo que ve (y tampoco encuentra) en su propia cultura insular, tal como la había caracterizado Cintio Vitier, y que la cita rioplatense vendría hipotéticamente a restaurar, siempre en una relación compensatoria entre lo que se cree que se tiene y lo que se cree que se desea.

En esa nota, Piñera anticipa un argumento que repetiría más tarde en una serie de lecturas cubanas propiciadas por Borges¹⁴: “La Literatura cubana está haciéndose. Tenemos la esperanza de que en breve podemos llamar a todas las puertas para decir ¡La sopa está a punto!” (Piñera, 1946). Resulta interesante observar el operativo de Piñera que lee a Lezama en su editorial de *Espuela de plata*¹⁵. Sin embargo, a pesar de que el tono de la nota trasunta su hipótesis de la inmadurez de la cultura cubana - una hipótesis que también haría extensible a la argentina-, todavía se lee en el círculo de la fidelidad lezamiana.

De este modo, el texto desnuda un sistema de fidelidades origenistas que solamente la alianza con Rodríguez Feo permitiría deconstruir. A pesar de que su mirada ya fisura ciertos lugares del edificio de *Orígenes*, todavía las elecciones del Piñera-lector se recortan en buena medida en las del maestro de Trocadero. Este gesto no invalida el sesgo piñeriano que tempranamente está invocando, no la “pobreza irradiante” (Arcos, 1994) del origenismo, sino la doble renuncia a la luminosidad de los dos proyectos y al aura de la cultura que emana de una fe en la capacidad de restaurar lo perdido. A ese despojo, en tanto pobreza a secas, se dirige la escritura argentina de Piñera.

De manera complementaria, la idea central que atraviesa ese artículo es la de la inexistencia de la literatura cubana, y esta concepción aparece sostenida en una lógica determinada: ella permite colocar y explicar la labor del grupo al que pertenecía. Esa labor se ubica en una zona del hacer sin pasado y con carácter creador. Y también le permite la segunda operación: la de colocarse a sí mismo. La idea de que en Cuba no existe un sistema literario, no existe la literatura como un hecho autónomo, donde tampoco -en consecuencia- existe un mercado ni canales de circulación como en la

¹⁴El escritor argentino organizó una serie de charlas sobre literatura cubana que tuvieron lugar en la Biblioteca Nacional.

¹⁵ “Razón que sea” donde el cubano había señalado “Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más” (Lezama Lima 1939, A:1).

Argentina, muestra el desajuste de su mirada respecto del campo hipotético al que él mismo pertenecería. Si es un escritor sin literatura, ¿dónde podría ubicarse?

Pero Virgilio agrega a su diagnóstico, una reflexión específica sobre el sujeto escritor: “Niego que haya tal literatura cubana ya que día a día sufro esa terrible muerte civil del escritor que no tiene una verdadera literatura que lo respalde” (Piñera, 1946: 9). Con este juicio alude a las causas por las cuales a pesar de sus seis años de exilio porteño, continúa siendo un desconocido. Piñera hace ostensibles los mecanismos de las culturas periféricas como la suya (y la argentina), a través de los cuales dejan entrever el esquivo interés que les despertaban las demás culturas de Latinoamérica, en la medida en que no contribuían a otorgarles el prestigio internacional que deseaban

El hijo de Macedonio -junto a quien integraba el comité de traductores de la obra de Gombrowicz, del que Virgilio era “presidente”- publica una nota sobre *Ferdydurke*. Esta contiene, en parte, la clave para leer a Virgilio. De Obieta dice allí: “Superar en sí su naturaleza polémica y reducirla a una forma artística, ha sido un triunfo de autor, transfigurar en fantasía novelística el apasionado material poético de su examen de la Cultura” (De Obieta 1948, 41).

Siguiendo a su amigo argentino que lee a Gombrowicz, podemos inferir el trabajo realizado por Piñera acerca de la ficción narrativa. Sobre la base de *poiesis* y *polemos*, las dos estrategias centrales de su escritura, esboza una teoría cultural en clave de **hiperrealismo fantástico**. En tanto dichas operaciones no constituyen espacios independientes, sino que configuran una trama que le permite leer la cultura de su tiempo desde una mirada de disidencia radical, de metafórica disputa, establece la criba (lo piñeriano del diálogo) en la ficcionalización de los contenidos de su análisis cultural. Las notas, entonces, sirven de insumo para leer sus relatos “argentinos”.

Recordemos que mientras en los 40 se discuten las concepciones de Sartre (el compromiso del escritor) y de Ortega -en un tardío debate-, las figuras prominentes de la revista *Sur* se vinculan más a las postulaciones de Benda y Camus. No solamente la extensa serie de ensayos que abordan la problemática, sino los debates como “Moral y Literatura” y “Literatura gratuita y literatura comprometida”, correspondencias publicadas en la revista, reseñas y comentarios, muestran lo candente del debate y también su diseminación.

Mientras escritores como Murena o Gándara¹⁶ sostenían la idea de que el intelectual tenía una función equiparable a la del santo, cuya misión ética consistía en la

¹⁶Carmen Gándara en su artículo “América, la sin memoria” formula la teoría de que los escritores (como Martínez Estrada o Murena) desarman la tradición para construirse un lugar para sí. Utilizando las ideas de Ortega, particularmente la noción de circunstancia, define el género novelesco a partir de una idea de trascendencia “siempre observé [...] lo que sucedía al lado del relato novelesco y que esa observación no se quedaba nunca en la obra misma sino que pretendía atravesarla buscando dentro o por debajo de su forma aquello -la causa honda y la circunstancia humana- de que había nacido.” (Gándara 1952, 198: 9-24)

denuncia de los pecados -y la condena a muerte de los pecadores con la cual cifra la teoría del parricidio- en una lectura que remite a Spengler, Heidegger y Sartre, escritores como Sábato, condenan la hipermodernización de la sociedad moderna que a través de la racionalidad como única vía de conocimiento, construye parcelas de saber y poder que conducen a la tragedia del hombre contemporáneo: “Hombres como Pascal, William Blake, Dostoievski, Baudelaire [...] intuyeron que algo trágico se estaba gestando en medio del optimismo” (Sábato 1951, 193:3-4). Sin corroer el aura del rol de la *intellegentsia*, además del debate respecto de la función del pensamiento crítico, de las revistas culturales y de la literatura como discurso. Piñera, de este modo, participa de manera doble en el debate continental: por una parte, se hace cargo de una discusión que se mantenía en sordina en Cuba, atrapada bajo el manto de los festejos (discusión que poco tiempo más tarde emergería dramáticamente en el rostro de escisiones irreversibles); por otra, asume la discusión en torno al rol del escritor, en la línea que el autor de *El túnel* propone sobre la necesidad de replantear la función de la palabra en un contexto integrador que vuelva a “humanizar” la maquinaria del hombre y la cultura modernos.

Borges, por su parte, se opone, desde la teoría del policial, a la hipótesis de una mirada socio-histórica desde la literatura, es decir, de un tipo de función que exceda el mero ejercicio literario. Al afirmar, tempranamente, que en la tesis de Caillois lo literario le parecía “valedero, lo histórico-sociológico, muy convincente”(sic) (Borges 1942, 81:56), está anunciando una larga polémica que no acabaría sino dos décadas más tarde, cuando el francés en carta a Victoria le comenta “Bianco ha creído conveniente pasarme las ideas sobre la novela de Ortega. Imposible entonces no escribir una pequeña nota para mostrar hasta qué punto las ideas susodichas están en desacuerdo con los hechos” (Caillois 1963, 67). Detrás de la anulación del realismo, opera también una determinada noción del rol del intelectual-escritor. Si las hipótesis que recorrían las participaciones en el debate de 1945-1946 estaban destinadas a problematizar la categorización de Ortega de personajes buenos y malos, Borges invalidaría la dicotomía oponiendo el concepto de “inevitabilidad” (Borges 1945, 126: 64-65) de raigambre lógico-ficcional.

En este contexto, Piñera en carta a Arrufat señala¹⁷:

El año pasado, Jorge Luis Borges, presidente de la Sociedad Argentina de Escritores me pidió con motivo de celebrarse el cincuentenario de la instauración de nuestra república que leyera para el público de dicha sociedad unas páginas sobre literatura cubana. Rechacé de inmediato la idea de ofrecer una conferencia amable, sin compromiso. Pensé por el contrario que el hecho de pedirme una charla para celebrar los primeros cincuenta años de vida

¹⁷Esta carta fue publicada por Carlos Espinosa en su texto, *Virgilio Piñera en persona* que recoge valiosos testimonios de familiares y amigos y que además posee el valor documental de haber sido una de las pocas personas que, hasta la fecha, tuvieron acceso al archivo privado de Piñera (Espinosa 2003, 45).

republicana, me comprometía como escritor cubano, a mayores exigencias.
(Espinosa 2003, 175)

Así, desde la radio del Estado, *La Nación*, *Papeles de Buenos Aires*, *Anales de Buenos Aires* o más tarde *El Hogar y Sur*, la diversidad de órganos en los que Piñera participa en su vida porteña constituye una muestra del interés por librar la doble batalla en los bordes de la literatura cubana y argentina. Pero además, el otro aspecto no considerado de su obra de ficción y su ensayística era la relación de la escritura con los circuitos populares, como un modo de romper el aislamiento del sistema literario. Un proyecto que no prosperará en ninguna de las dos revistas y que será viabilizado más tarde en *Ciclón*.

En el año en que Virgilio da la conferencia, en Cuba se publican todos los textos consagratorios de la máxima visibilidad origenista y de la celebración nacional. La antología de Vitier encabeza el evento pero también los novelistas premiados (García Vega y Fernández Retamar) y publicados por el Ministerio de Educación. La serie puede cerrarse poco tiempo después cuando *Orígenes* publica su número homenaje, de 1952, con el título claramente conmemorativo de “Secularidad de Martí”.

En este contexto, se produce la conferencia -como un contrapunto- y meses más tarde la publicación argentina de *La carne de René*. Con estos textos, Piñera, desde el punto continental más distante, ingresa en el debate cubano. La disputa acerca del lugar del intelectual -que ya está corroyendo al origenismo-, sus relaciones entre poesía y nación postuladas en las tres antologías de Vitier (una en colaboración con Fina García Marruz), comienzan a preanunciar el cisma. En clara alusión a su condena por la participación origenista en los festejos, elige el silencio, la pobreza -ya no irradiante del origenismo- despojada y vacía del “bulín” de Buenos Aires.

Paralelamente, Virgilio Piñera opera en el campo cultural argentino, donde *Sur* ocupa el centro de la escena literaria. Sin embargo, es cierto también que la revista comienza a abrir un espacio distinto, atravesado por condiciones de marginalidad respecto de las políticas oficiales. El tejido discursivo del peronismo hace emerger una serie de estrategias y procedimientos que, mientras conducen a capitalizar en las páginas de la revista, un espacio del pensamiento argentino heterogéneo configurado a través de sectores provenientes de distintos campos disciplinares, genera un efecto discursivo de margen, destinado a operar una fisura respecto de lo que se entiende como hegemonía estatal y a yuxtaponer otro sistema de relaciones entre cultura y nación. Esta concentración de sectores intelectuales¹⁸ produce en *Sur* el efecto de

¹⁸ Para precisar, entre los intelectuales vinculados a la escena nacional podemos reconocer algunos grandes grupos: los provenientes del segmento del ensayismo de interpretación nacional que habían sido hegemónico en la década anterior, liderados por Martínez Estrada al que más tarde se sumará Murena, y que propondrán un ensayismo más de corte sociológico -aunque en tensión con el paradigma de la Sociología científica que desplegaban los sectores más cercanos a Germani-; el sector de una joven promoción de críticos que en su mayoría estaban vinculados a la vida universitaria (a excepción de Juan José Sebreli) como los hermanos Viñas, Noé Jitrik o Enrique Pezzoni, aunque

condensación y a la vez de diversificación, de especificidad en la construcción de sistemas disciplinares y al tiempo de disolución de esas marcas en el amplificado territorio común de la “cuestión nacional”, que he señalado en otro trabajo (Calomarde 2004, 89). Se trata de un buen número de escritores que por cesantías o autocensura eligen el espacio autónomo de las páginas de la revista de Ocampo; al mismo tiempo, la publicación comienza a sentir los efectos de su cerrazón, el “límite de la parodia”¹⁹.

Decía en el párrafo anterior que esa **diversificación** -diferentes paradigmas para comprender la literatura y el presente histórico- y **concentración** -cierto acrecentado rigor para operar con sistemas culturales y disciplinares, pero también un tipo de cerrazón que impediría la convivencia de sectores de derecha e izquierda que se codearon en los 30 sin demasiadas fisuras- opera en el punto máximo de la consagración pública de la revista. Si entendemos ese proceso de expansión vinculado no solamente a la carrera pública de su hijo dilecto, sino básicamente a la penetración de diferentes sectores relacionados de manera más o menos laxa a la estética promovida por la *constelación Borges* (Calomarde 2004, 234) y cuyos exponentes emergen en el concurso de cuentos promovido por la revista en 1948, en el que Wilcock obtiene el primer premio; y si también consideramos los volúmenes publicados por Borges y Bioy (en común e individualmente) integrados por textos que en su gran mayoría ya habían visto la luz desde la revista de Ocampo²⁰, y sumamos la penetración y aceptación de las célebres polémicas²¹ en las que participaban intelectuales de diferente procedencia ideológica, estética y política, podemos concluir que el “efecto estético de Sur” había alcanzado a instituirse como la verdadera narrativa nacional.

Este altísimo punto de visibilidad y legitimidad alcanzado por el modelo -condensado, riguroso y centrado en los mecanismos productivos de la ficción no excluía la presencia de otros géneros, como el ensayismo, que acercaban a la revista sus propias tensiones y la incipiente constitución de un discurso crítico de corte académico²². La renovación de cuadros (Calomarde 2004, 233) que se abre con el

también pervivía un sector histórico de *Sur* vinculado a la Estilística como método de estudio para la obra literaria (María Rosa Lida). Y Romero que representaba en *Sur* la zona de la hermenéutica histórica.

¹⁹Como ha señalado Sarlo (2001, 29), Martínez Estrada produce la interpretación más idiosincrática del peronismo en su ensayo “¿Qué es esto?”. Allí afirma que el tópico antiperonista del resentimiento como una estructura ideológica atraviesa el hecho histórico. Sospechando esa cerrazón, afirma “En la figura de Perón y en lo que él representó y sigue representando, he creído ver personalizado, si no todos, la mayoría de los males difusos y proteicos que aquejan al país desde antes de su nacimiento” (Martínez Estrada 1956, 12).

²⁰Me refiero a los *Relatos de Bustos Domecq* (en colaboración con Bioy Casares), los cuentos de *Ficciones* (1944) y el *Aleph* (1949), la mayor parte de ellos publicados en *Sur*.

²¹Por ejemplo “Moral y Literatura” (1945, 126:62-84), “Sobre *Norteamérica la hermosa*” (Mc Carthy 1950, 192-194: 146-155; Ocampo, 1950, 192-194: 143-145; Sabato et al 1951, 195-196: 67.77).

²²No olvidemos lo señalado en párrafos anteriores respecto de la condensación intelectual que opera en la revista como un efecto segundo de los procesos de autocensura y de cesantías que se operaban en las universidades públicas argentinas. Ha señalado Sarlo: “Durante su gobierno (se refiere a Perón), la universidad creció en términos de matrícula, pero este crecimiento cuantitativo no fue acompañando

aniversario de 1951 y se continúa en la polémica sobre “Norteamérica la hermosa” al año siguiente, hace emerger una promoción de nuevos escritores y críticos que operarán una fractura en los paradigmas que, desde la década anterior, la revista venía postulando para el abordaje de los textos, pero que en un corto lapso se exiliarán en otra publicación más acorde con sus paradigmas, la revista *Contorno*²³.

En este contexto discursivo, Piñera no tendrá acceso. Vuelta sobre sí misma y en el punto máximo de su consagración, *Sur* no solamente apuesta de modo concéntrico al modelo de la *constelación Borges*, sino que además rearticula los modos en los cuales la zona “extra-literaria” vinculada al ensayismo de tema nacional, los debates sobre la sociología sagrada o científica, ciertas líneas de la hermenéutica historiográfica (Romero) y los jóvenes críticos (los Viñas, Pezzoni, Jitrik), se ordenan dentro de una relativa heterogeneidad, que se nutre de los efectos de su exposición -a través de la llegada de jóvenes brillantes y escritores en vías de consagración- y a la vez inicia un paulatino repliegue de carácter ideológico: su negación del peronismo y el rechazo a ciertos sectores nacionalistas.

La palabra de Piñera desborda ambos márgenes, su cuentística a pesar del impulso inicial borgeano no alcanza a ser subsumida en la maquinaria lectora de *Sur*. Sin duda, “En el insomnio” y “El señor ministro”, los dos cuentos publicados tempranamente por Borges, eran los que más se ajustaban a ese modelo de ficción. Mientras libra esta -por ahora- estéril batalla literaria en su periplo argentino, las dos notas que publica en *Orígenes* en esos años, “El secreto de Kafka” y “El país del arte”, están dirigidas a los lectores cubanos y destinadas a reevaluar el punto de constitución de la literatura en la isla. En ellas expone el carácter excéntrico de su posición de escritor. En el primero de sus artículos, construye una especie de “deber ser” de los escritores separándose claramente de la modulación del canon origenista. Al establecer la frontera entre los seres humanos y los artistas, fija la clave de esas dos mitades en las que se divide el mundo: “el de los que tienen fe y el de los que dan fe” (Piñera 1945, III:16:198); precisamente ese “dar testimonio” implica la ausencia del horizonte utópico del cual abrevó el “origenismo clásico” (Arcos 1994) y su olvido del sujeto, como una ontología que precede a la construcción textual y que también implica un aura romántica y modernista en el *a priori* del hecho literario:

Todo el mundo sabe que uno de los pilares esenciales del arte de Kafka es su lúcido olvido del individuo (aisladamente considerado) y su énfasis absoluto de lo objetivo del mundo. Pero con la virtud erigen el error: al practicar la disección le atribuyen todos los supuestos subjetivos imaginables y se olvidan su única razón objetiva, esto es la razón literaria, la invención literaria. (Piñera 1945, II:8: 104)

otras políticas institucionales que las encaminadas a asegurar la neutralización de los opositores al régimen o garantizar algunas plazas fuertes a la derecha católica” (Sarlo 2001, 63).

²³ En este momento -antes del final del primer lustro de los 50 y en la bisagra del golpe del 55- comienza una etapa de debilitamiento de la revista que ya no volverá a promover el activismo de la década anterior.

Esa “crítica subjetivadora” del sistema cubano que restituye lo antes negado, implica para Piñera una clara separación respecto de la matriz instituyente origenista. Lo que de ninguna manera implica volver a una concepción “modernista” del arte en términos de “arte por el arte”, sino de enfocar el acto creador como un espacio estrictamente literario, es decir, con el único propósito de escribir y escribir-se²⁴, lo que denomina el campo de una *expresión nueva*. La sorpresa literaria es así un puro ejercicio de la invención liberada de predeterminaciones morales o religiosos. Su lectura de la *Divina Comedia* no es más que el modelo *disruptor*, en primer lugar -y de modo fundamental- de la propia lectura de la revista. El “lector modélico”, para el cubano, podría descubrir en el texto el carácter de puro artificio verbal, el tono exacto de la medida de la sorpresa literaria liberada de condicionamientos exógenos. Señala: “Se llenará de estupor [el lector] con sus invenciones de los tormentos infernales o la rosa de ángeles girando eternamente y no se detendrá ni un momento en las ideas que dichas metáforas sustentan -o que dicen, ay! Sustentar sus hermeneutas de seis siglos- de pecado o salvación” (106).

Con esta operación, Piñera se coloca más cerca del debate argentino liderado por Borges que de la apuesta canónica de su revista. La idea de liberar al lector de los condicionamientos de la hermeneusis historiográfica y literaria supone un acto más autónomo, y por tanto más auténticamente literario, que le permitirá entender que “Kafka es sólo un literato, un creador de imágenes, de juguetes de imaginación” y por ende más vinculado al verdadero acto creador. Ahora bien, en los postulados del Piñera, lector de Sartre, hay una huella de la historicidad que debe asumirse desde el hecho literario y la resonancia de un debate de época. Este concepto opera un desplazamiento respecto de la radical autonomía de la ficción postulada por la *constelación Borges*. En la perspectiva del cubano, se lee una especie de historicidad hecha de presente textual, de condición histórica sobre el carácter de lo efímero del acto creador: “Sartre ha dicho muy acertadamente que la perspectiva de futuro para el hombre no puede ser en modo alguno la de los mil años por venir, sino la de los años que integran la época que le ha tocado vivir” (200).

Ese es precisamente el vehículo que acerca al lector a la ficción, lo que Piñera modeliza como “función terapéutica del arte”, consiste en trasportar al lector por medio de los mecanismos puramente ficcionales a un espacio de delirio, ensoñación o pesadilla que tiene la función de apartar el horror de lo real, “temporal” a un espacio de “horror intemporal” que expurga el peso de una realidad opresora.

De modo que el modelo de la invención sostenida en un férreo razonamiento de carácter lógico, cuya rigurosidad “contenía” una perfecta urdimbre que garantizaba la independencia y el carácter insubordinado de la literatura, excedía el modelo de la ficción piñeriana. La libertad del lector que ambos postulaban se alejaba en las formas de su realización. El sustrato “dramático” de la textualidad del cubano se distanciaba de la asepsia detectivesca y rígidamente anclada en la “cientificidad” de

²⁴Ha dicho Piñera: “escribir simplemente es un oficio como otro cualquiera, en cambio escribir-se uno, he ahí el secreto”, citado por Pérez León (1995, 55).

las pistas borgeanas. La libertad, para Piñera, se logra luego de provocar la expulsión, por la vía terapéutica de la ficción narrativa, de ese fondo trágico de la existencia humana. Una lucha, además, que sólo se lleva a cabo en la literatura. Así, su estética no puede ser asimilada por el origenismo, finalmente, por la deuda que ella acusa con la tradición que lo aproxima a Sartre y Camus, reinventada por Piñera en la simulación de la “frigidez” (Crsitófani Barreto 1995, 23) del narrador, en abierta oposición a la lucidez y a la hiperactividad del narrador borgeano. De manera que, Piñera, precariamente unido a los dos sistemas, fractura el canon de ambos. Las concepciones nucleares del hecho literario (narrador- lector-texto) fisuran ambos sistemas: se aleja del idealismo origenista, se aleja del mero juego experimental del sistema argentino y se ubica a medio camino entre ambos: en la frígida acción del sujeto, donde la literatura “se hace” a sí misma, y en ese ejercicio forja, desde el infierno, un tipo de libertad, como conquista de la condición de posibilidad del yo.

2. Bianco, lector de Piñera

Curiosamente, avanzadas algunas líneas del “Prólogo”, precisa los lugares por donde circulaba y llegaba hasta él, lector, la obra de Piñera: “[...] incluidos en las entregas de dos excelentes revistas que durante quince años aparecieron en Cuba gracias al esfuerzo y la generosidad de José Rodríguez Feo: Orígenes y Ciclón.” (Bianco 1970, 15). Si no reconoce la relación origenista de Lezama y Piñera, sí ubica al primero en el espacio del barroquismo cubano, con lo cual contribuye a abonar la hipótesis de Fornet (2006, 27): el *canon cubensis*, aguijoneado en la dialéctica especular de lo barroco y la afrocubanía, hace impenetrables otras escrituras que puedan descentrarlo. Cuando Bianco expone los episodios de aquel devenir y una lectura argentina de la obra ficcional del autor de *La carne de René*, curiosamente recoge la tradición crítica de la isla para fijarlo en el canon del barroco, y entonces reconocerle a esa literatura, tácitamente, la deuda continental. Bianco desconoce que su operación legitimadora - hacer a Virgilio parte de un sistema nacional que habilite su traducción literaria en el extremo continental- deja trasuntar levemente ese imposible prerrequisito: Virgilio descentraba y descolocaba hasta la misma heterogeneidad barroca de sus insignes contemporáneos. En el primer párrafo de su “Prólogo” señala: “Mucho se ha hablado en los últimos tiempos, a propósito de Alejo Carpentier y de José Lezama Lima, del predominio del barroco en la moderna literatura cubana. Virgilio Piñera no es menos barroco que sus dos compatriotas.” (Bianco 1970, 8)

El no ser “menos barroco” no equivale a afirmar una perfecta legibilidad dentro de ese marco, más bien diría que opera como su opuesto, al mostrar que aun cuando podría ser leído en cierta zona de proximidad con una determinada noción del barroquismo, Piñera excede ese tipo de modernidad. Ahora bien, el barroquismo al que vincula al cubano, a diferencia de sus predecesores, no se define por el lenguaje ni por el estilo, sino por el tipo de acción que construye. En primer lugar porque los personajes pertenecen al espacio de los marginados sociales y operan en el sistema bajo una lógica adversa que parece acatar, subordinar-se, a las reglas, aunque en verdad se revelan contra ellas al oponer sus íntimas convicciones, su “malicia”, como contrarrelato de la desnudez y del despojo, al modo del sinsentido del mundo. Como

señala Bianco: “Observan con malicia el mundo en que viven -un escenario escueto, un poco desmantelado-. Y no se dejan engañar por su apariencia tranquilizadora” (8). En segundo lugar, esa mezcla de civilidad e independencia, opera, en verdad, como un foco alternativo, individual y adverso, y en tal sentido, antisocial, que desnuda los límites del juego. Más singular que social, la tensión hace explícita la parcialidad excluida del sistema, su lógica in-asimilable y subordinada. Es esa proyección de lo singular por sobre el sistema de convenciones que rige el mundo, lo que demarca el territorio de la ficción barroca leída por Bianco en los cuentos de Piñera, a la manera de una “antropofagia reversiva” y *sui generis* porque “transforman sus pestilencias en el olor de las viandas que apetecen, o su cuevera en un jovial Miércoles de ceniza”.

Si la enfermedad de este mundo que escribe Piñera, según Bianco, se instituye como la patología de la cordura, la “antropofagia reversiva” formula una contra-lógica hecha de absurdo, incomunicación y anarquía. Ese barroco no es producto de un proceso de verosimilización de la fantasía, sino por el contrario es la ficcionalización de las propias visiones del sujeto histórico Piñera: “Detrás de sus fábulas irreverentes o lastimeras, percibimos el miedo, el asombro, la curiosidad, la fascinación que le causan las desventuras humanas” (9).

Para el secretario de *Sur*, ese barroco se arma en la puja con el límite del canon, como una escritura de borde, que juega con el límite pero no lo traspasa, una libertad que se construye de vértigo, en punto máximo de la frontera de la libertad y sujeción definitiva, en la frontera donde la lucha por la primera puede llevarlo a perderla de modo definitivo. Este juego de los límites es lo que ordena su narrativa sobre la caricatura y el humor, un humor situado en la intelectualización de la experiencia, que asume la tragedia de la finitud y la caducidad del tiempo, las ruinas de sí mismo y de las cosas. Entonces, la narrativa del cubano -que ingresa al sistema argentino- se lee en la estela de una ficción que opera la desfiguración metafórica y humorística del yo y su trasfiguración paródica y monstruosa. Para esta exposición, Bianco apela al magisterio de Borges cuando arma una genealogía barroca de la caricatura y del humor: “Yo diría que el barroco -ha escrito Borges- es aquél estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia “caricatura”. Y agrega, “El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística.” (9)

Humor-barroquismo-intelectualización constituyen la tríada con la que Bianco pretende adscribir la obra de su amigo Piñera a la literatura argentina, usando el pasaporte de las ideas borgeanas, pero también descentrando el canon del barroco cubano. Como literatura de borde, entre la máxima seriedad y la caricatura, entre el límite último y la conquista de la libertad, la operación de Bianco lo desplaza del modelo del barroco cubano y lo resitúa en el contexto del debate argentino. La nota también deja entrever la rareza de su obra, su carácter excéntrico, corrido del canon de la isla y del de la ficción rioplatense, que de manera insistente pone a funcionar su escritura. La peculiar factura de ese modelo narrativo, díscolo e individual, puede ser, sin embargo, pensada en la serie de alternativas de aquellos escritos que no buscaron la subordinación sino la ruptura.

En verdad, Bianco parece acercarlo a la matriz macedoniana, negociando también con Borges, a propósito de un concepto de humor que desafía los límites textuales, genéricos y lingüísticos. En tal sentido, el texto coloca a la narrativa del cubano en la tensión entre trascendencia- fracaso, haciendo uso de una forma del relato circular que replantea la lógica causa-efecto del canon tradicional y prescinde de la anécdota. Ahora bien, la función de arquetipos que atribuye a los personajes de Piñera, funciona al modo de un reflejo deforme de la totalidad platónica perdida, arquetipo de la incomunicación y la cosificación del hombre moderno, bajo cuya peripecia insólita y trivial pervive la nostalgia de un orden que se filtra en el desconocimiento de su designio²⁵.

Como observamos, Bianco trabaja la obra del cubano partiendo de una relectura del barroco antillano pero desplazándola del modelo instituido (Lezama-Carpentier), al modo de una especie de “barroco a la argentina”. Si en el fondo humano persiste toda la tensión que aporta aquél (es decir, el barroco) a la literatura de su tiempo -por vía de la contradicción, el absurdo, la caricatura, la escritura de frontera- Bianco negocia también con la tradición argentina de *Sur*, releyendo el barroco a partir de Borges y, en definitiva, suscribiendo al trabajo con los procedimientos narrativos tal como venía experimentando *la constelación Borges*: la estructura circular (*Las ruinas circulares*, de Borges, 1944), los personajes como espectros de una totalidad perdida (*La invención de Morel*, de Bioy, 1940), el personaje como arquetipo (*El Sur*, de Borges, 1944). Aunque también con el espacio de la praxis intelectual concebida desde el humor y el absurdo, en un paradigma que lo aproxima al modelo sustitutivo pero también vigente de Macedonio -y de la narrativa del otro Fernández que actualiza *Sur*²⁶. La mediación del barroco, en la palabra una vez más borgeana, hace interpenetrar problemáticamente las categorías básicas del debate estético. Si el barroco es siempre intelectual y toda actividad intelectual, humorística; entonces, no solamente el intelectual-escritor (argentino o antillano) negocia necesariamente con esa zona de su praxis -hecha de exceso, contradicción, paradoja- sino que postula el envés de la plenitud literaria: la escritura (quizá, toda escritura) linda con su propio vacío.

Bibliografía

AAVV . “Dossier Virgilio Piñera”. En *Diario de poesía N° 51*, (1999): 1-31.

²⁵ Señala Bianco: “Los hombres ignoran su designio o lo compadecen. Pero la incompreensión misma de los hombres les da la medida de su libertad. Lo miran y no lo ven, vaciados de toda connotación subjetiva, impenetrables, enigmáticos, existen y lo obseden a igual título que las cosas, sobre las cuales ejerce sin violencia su *libido dominandi*” (Bianco, 1970, 13).

²⁶ No puedo profundizar el análisis en los marcos de este trabajo. Remito a los estudios de Laddaga (2000).

Anderson, Thomas. *Everything in its place: the life and works of Virgilio Piñera*. Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press, 2006.

Arcos, Jorge Luis. *Orígenes. La pobreza irradiante*. La Habana: Letras cubanas, 1994.

Bhabha, Homi. *Nation and narration*, Londres, Nueva York: Routledge, 1994.

Bianco, José. "Piñera narrador". En Virgilio Piñera. *El que vino a salvarme*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970:7-19.

Borges, Jorge Luis. "Le roman policier. Roger Caillois". En *Sur* 91 (1942): 56-57.

_____ "Debate: Moral y Literatura". En *Sur* 126 (1945): 64-65.

_____ *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

_____ y Bioy Casares, Adolfo. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Rueda, 1967.

Bueno, Salvador. *Antología del cuento en Cuba*. La Habana: Ministerio de Educación, 1953.

Calomarde, Nancy. *Políticas y ficciones en Sur (1945-1955). Las operaciones culturales en contextos de peronización*. Córdoba: Ed Universitas, 204.

_____ *Escenas de lectura y escritura (Sur y Orígenes: fragmentos de un diálogo oblicuo)*, tesis doctoral, Córdoba: UNC, 2009 (en prensa).

Cristófani Barreto, Teresa. *A libélula, a pitonisa. Revolucao, homosexualismo literatura em Virgilio Piñera*. São Paulo: Iluminarias, 1996.

_____ "Los cuentos fríos de Virgilio Piñera". En *Hispanamérica* 70 (1995): 23-33.

De Obieta, Adolfo. "Ferdynurke deWiltold Gombrowicz". En *Orígenes* 17 (1948): 255-258.

Espinosa, Carlo. *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Unión, 2003.

Fernández, Macedonio. "Psicología del caballo de estatua ecuestre". En *Orígenes* 19 (1948): 19.

Fondebrider, Jorge. "Entrevista a Severo Sarduy". En *Diario de Poesía* 18 (1991), Buenos Aires s/p.

Fornet, Jorge. *Para qué sirven los jarrones del palacio de invierno*. Santiago de Cuba: Oriente, 2006.

Gándara, Carmen. "América, la sin memoria; vicisitudes de la novela". En *Sur* 198 (1956): 9-24.

Laddaga, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Lafleur, Héctor, et al. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: El 8vo. Loco, 2006.

Lezama Lima, José. "Coloquio con Juan Ramón Jiménez". En *Analecta de reloj. Obras Completas*. México: Aguilar, 1977.

_____ "Razón que sea". En *Espuela de Plata*, 1 (1939):1.

Martínez Estrada, Ezequiel. *¿Qué es esto?* Buenos Aires: Lautaro, 1956.

Mc Carthy, Mary. "Norteamérica, la hermosa". En *Sur* 192-194 (1950): 146-155.

Ocampo, Victoria. "Sobre Norteamérica, la hermosa". En *Sur* 192-194 (1950): 143-145.

Molinero, Rita (comp.). *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. Puerto Rico: Plaza mayor, 2002.

Pérez León, Roberto. *Tiempo de Ciclón*. La Habana: Unión, 1995.

Piñera, Virgilio. "El secreto de Kafka". En *Orígenes* 8 (1945): 104-107.

_____ "El país del arte". En *Orígenes* 16 (1947): 198-202.

_____ "Notas sobre literatura argentina de hoy". En *Orígenes* 13 (1947): 48-53. También publicado en *Anales de Buenos Aires* 2.12 (1947):52-56.

_____ "Los valores más jóvenes de la literatura cubana". En *La Nación*, 22 de diciembre de 1946, sec 2:2.

Rodríguez Feo, José. "El pragmatismo del absurdo o la humorística de Macedonio Fernández". En *Orígenes* 4 (1944): 209-210.

Rojas, Rafael. *Un banquete canónico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Sábato, Ernesto. "Sobre Norteamérica, la hermosa". En *Sur* 195-196 (1951): 67-77.

Sarlo, Beatriz. *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel, 2001.

Vitier, Cintio. *Diez poetas cubanos (1937-1947)*. La Habana: Orígenes, 1948.

_____ *Cincuenta ños de poesía cubana*. La Habana: Dirección de cultura del Ministerio de Educación, 1952.

_____ *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras cubanas, 1970 [1958].

Wilcock, Juan Rodolfo. "Hundimiento". En *Sur* 164-165 (1948): 110-121.

Zambrano, María. "La Cuba secreta". En *Orígenes* 20 (1948): 63-69.

Lecturas y reescrituras de Santo Domingo: variaciones narrativas en torno a la capital dominicana¹

Mario Barrero Fajardo
Universidad de los Andes

Resumen

A partir de las categorías de “ciudad letrada” y “ciudad real” que Ángel Rama estableció para analizar el origen y posterior desarrollo de las ciudades hispanoamericanas en su estudio titulado *La ciudad letrada* (1984), se adelanta un análisis comparativo de las novelas *Materia prima* (1988) de Marcio Veloz Maggiolo, *La vida es otra cosa* (2006) de Jeannette Miller y *Candela* (2007) de Rey Andújar, obras que leen y reescriben a Santo Domingo, la actual capital dominicana y ciudad primada de América.

Résumé

À partir des catégories de « ciudad letrada » (ville lettrée) et « ciudad real » (ville réelle) qu'Angel Rama a établie pour analyser l'origine et le développement postérieur des villes latino-américaines dans son étude intitulée *La ciudad letrada* (La ville lettrée, 1984), est proposé une analyse comparative des romans *Materia prima* (1988) de Marcio Veloz Maggiolo, *La vida es otra cosa* (2006) de Jeannette Miller et *Candela* (2007) de Rey Andújar, des œuvres qui lisent et réécrivent Santo Domingo, la capitale dominicaine actuelle et la première ville d'Amérique.

“Los personajes de este libro fueron registrados debidamente como creación intelectual en la Oficina Nacional de Derechos de Autor. Me hubiera gustado “declararlos” en la Oficialía del Estado Civil como esos recién nacidos cuyos padres se les exige la ficha de hospital y declaración jurada con testigos. No ha sido posible y por tal razón no poseen acta de nacimiento. Este último inconveniente, creo, ha hecho que realmente sigan viviendo a medias. La orfandad no es sólo biológica, sino que se extiende a la moral.”

Materia prima
Marcio Veloz Maggiolo

Encuentros y desencuentros entre la “ciudad letrada”, la “ciudad poética” y la “ciudad real”

¹ Un avance del presente trabajo fue presentado en el marco del IX Seminario Internacional de Estudios del Caribe celebrado en Cartagena de Indias, entre el 3 y 7 de agosto de 2009, y organizado por el Instituto Internacional de Estudios del Caribe y la Universidad de Cartagena.

La anterior advertencia al lector, que también será extensible a los protagonistas de la novela *Materia prima* que en 1988 publicó el dominicano Marcio Veloz Maggiolo, invita a retomar la distinción que Ángel Rama hiciera entre las llamadas “ciudad letrada” y “ciudad real” en su lúcido estudio sobre el origen y posterior desarrollo de los núcleos urbanos hispanoamericanos, trabajo justamente titulado *La ciudad letrada* (1984)². Para Rama, una vez descubierto el territorio americano a finales del siglo XV por parte de los europeos, los venidos desde el viejo continente se vieron obligados a establecer un punto de referencia a partir del cual emprender su empresa de conquista y colonización del, en principio, aparentemente inabarcable espacio que se exhibía de manera atractiva, pero también inquietante, ante sus encandilados ojos. Dicho punto de referencia se concretó con la fundación de una extensa e intrincada red de “ciudades”, que aunque en el inicio intentaron emular a las de allende el Atlántico, fue imposible ajustar a este modelo previo en la medida que no eran el resultado del tránsito de un medio rural a uno urbano, tal cual había acontecido en la Europa medieval, sino que eran fruto de una voluntad expresa de fijar un espacio que debía fungir como núcleo del proyecto colonizador en ciernes y como reflejo de la nueva estructura de poder impuesta al territorio conquistado. Será justamente ese doble rol que deberá cumplir toda recién fundada “ciudad” americana, el que, para el pensador uruguayo, dará lugar a una segunda ciudad que anidará al interior de la primigenia:

La ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa [...] constituyeron la parte material, visible y sensible, del orden colonizador, dentro de las cuales se encuadraba la vida de la comunidad. Pero dentro de ellas siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada [...] que la rigió y la condujo. Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias. Los signos aparecían como obra del espíritu y los espíritus se hablaban entre sí gracias a ellos. (Rama 32)

² En el amplio y variado espectro de las aproximaciones que durante las últimas tres décadas se han realizado de las relaciones entre los imaginarios urbanos y el papel que en su consolidación han ejercido los discursos enunciados por los diferentes actores de dicho proceso, se recoge una vez más la propuesta interpretativa de Rama, en la medida que, a pesar de las reevaluaciones que se han hecho de ésta, sigue constituyendo una válida invitación a repensar las tensiones existentes entre el devenir histórico latinoamericano y el papel que en él han cumplido las producciones literarias. Tal es el caso a estudiar de algunas propuestas de la narrativa dominicana contemporánea respecto del entramado geográfico-histórico-cultural de la ciudad de Santo Domingo. A propósito de ese permanente reto que significa la propuesta de Rama en el marco de los estudios culturales latinoamericanos, recuérdese lo apuntado por Mabel Moraña: “La obra de Ángel Rama es [...] una constante búsqueda de modelos, nuevos o remozados, de lectura, crítica e interpretación cultural, un ejemplo, en este sentido, de práctica transculturada, integradora de todos aquellos paradigmas que desde las distintas vertientes del pensamiento y de la práctica intelectual, puedan servir para aprehender la índole conflictiva y desafiante de América Latina” (Moraña 11).

En la consolidación de esta ciudad interna, compuesta por “todos esos que manejaban la pluma”, y en el inmenso cielo con el que ejercerá su función, anidará a su vez la escisión entre la lengua que se legitimará en la esfera pública y oficial y la que se utilizará en los espacios privados y cotidianos, ya sea por parte de los selectos miembros de la “ciudad letrada” o por el resto de habitantes de la “polis”:

Una fue la [lengua] pública y de aparato, que resultó fuertemente impregnada por la norma cortesana procedente de la península [...]. Sirvió para la oratoria religiosa, las ceremonias civiles, las relaciones protocolares de los miembros de la *ciudad letrada* y fundamentalmente para la escritura, ya que sólo esta lengua pública llega al registro escrito. La otra [lengua] fue la popular y cotidiana utilizada por los hispanos y luso hablantes en su vida privada y en sus relaciones sociales dentro del mismo estrato bajo, de la cual contamos con muy escasos registros y de la que sobre todo sabemos gracias a las diatribas de los letrados. En efecto, el habla cortesana se opuso siempre a la algarabía, la informalidad, la torpeza y la invención incesante del habla popular, cuya libertad identificó con corrupción, ignorancia, barbarismo. (Rama 44-45)

A la luz de esta escisión lingüística se hará evidente, a su vez, la distancia que existirá entre la “ciudad letrada” y la “ciudad real”: “Mientras que la *ciudad letrada* actúa preferentemente en el campo de las significaciones y aun las autonomiza en un sistema, la *ciudad real* trabaja más cómodamente en el campo de los significantes y aun los segrega de los encadenamientos lógico-gramaticales” (Rama 40). Justamente esta distancia es la que advierte el narrador de *Materia prima*, en el fragmento citado previamente, al reconocer la imposibilidad de “declarar” a los personajes de la novela en la Oficialía del Estado Civil –instancia arquetípica de la “ciudad letrada”-, motivo por el cual, las criaturas en cuestión parecieran estar condenadas a una identidad truncada de cara a los parámetros existenciales, impuestos desde las letras “oficiales”. Pero por fortuna para ellas, tal cual queda también apuntado en la advertencia reseñada, al interior de la “ciudad letrada” existen subdivisiones, y al lado de la “ciudad escrituraria”, encarnada en la estricta y excluyente normatividad de la mencionada Oficialía del Estado Civil, también subyace aquella ciudad que podríamos llamar “poética” o “literaria”, que, aunque no en todos los casos, también buscará esferas de legitimación como la aludida Oficina Nacional de Derechos de Autor. Una ciudad “poética” o “literaria” que a pesar de su pertenencia a los feudos de la “ciudad letrada”, intentará de una u otra manera, con mayor o menor éxito, dar cuenta de la “ciudad real”. Esta tensión entre las denominadas ciudades “letrada”, “poética” y “real” es la que ha continuación se estudiará a la luz del diálogo que algunos representantes de la narrativa dominicana contemporánea continúan trenzando en torno o con la ciudad de Santo Domingo, la primera que fundaron los europeos en América³.

³ Esta propuesta de incluir la categoría de una ciudad “literaria” o “poética” como escenario de mediación entre las ciudades “letrada” y “real”, intenta recoger una de las críticas más recurrentes al

Santo Domingo en versión de Marcio Veloz Maggiolo, Jeannette Miller y Rey Andújar

Tres son los narradores encargados de tejer la trama novelesca de *Materia prima* de Marcio Veloz Maggiolo. Responden a los nombres de Ariel, Persio y Papiro, y crecieron durante los alucinantes años de la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo Molina, el autonombrado “Benefactor de la Patria y Padre de la Patria Nueva”, que con mano férrea dirigió los destinos de República Dominicana desde 1930 hasta el inicio de los años sesenta. Los tres tendrán un rol activo en la resistencia civil y militar que conducirá al fin de la dictadura, aunque no participarán en el tiranicidio consumado la noche del 30 de mayo de 1961. Una vez superada la pesadilla dictatorial y en medio del turbulento tránsito hacia la consolidación de la democracia dominicana, cada uno tomará un rumbo existencial diferente. Persio permanecerá en la isla, alejado de su inicial activismo político, pero sin abandonar su mirada crítica a las nuevas dinámicas sociales que plasmará en las novelas y libros que escribirá. Ariel se incorporará al cuerpo diplomático dominicano, situación que al tiempo que lo alejará de los avatares políticos del país, le permitirá un constante ir y venir entre la isla y los diferentes lugares de trabajo, fruto de lo cual podrá evaluar el devenir de la sociedad dominicana desde una óptica que oscilará entre el distanciamiento y la cercanía. Y Papiro se radicará en Europa, territorio desde el cual intentará develar las claves de la historia nacional a partir de su permanente contraste con los procesos culturales que dieron vida al Viejo Continente. Pero a pesar de haber optado por senderos diferentes, mantendrán un significativo punto de encuentro: sus recuerdos asociados a Villa Francisca, el barrio ubicado en la capital dominicana en el que crecieron, tal cual lo presenta uno de sus emblemáticos habitantes a los lectores de la novela:

El barrio, inventado a principio de siglo por el señor Ibarra para parcelar sus grandes terrenos, creció rápidamente a partir de los años 30, luego que el huracán de San Zenón destruyera íntegramente la ciudad capital y muchas de sus gentes tuvieran que guarecerse en otros sitios de la zona. Tras las casas reconstruidas se levantaron viviendas provisionales. Poco a poco la Villa creció en una especie de tráfago de calles más o menos anchas y callejones estrechos que iban desde las calles a los traspatios.[...] Cuando llegamos al barrio, hacia

modelo interpretativo de Rama, tal cual lo ha señalado Román de la Campa: “Otro aspecto central y problemático, que sí ha sido observado por casi todos los lectores de *La ciudad letrada*, es su tendencia a menoscabar el coeficiente subversivo del texto literario y su capacidad de alterar o dignificar el orden letrado hegemónico” (Campa 37). De hecho en recientes propuestas interpretativas como la consignada por Olivier Mongin en *La condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*, el ensayista francés reivindica a la aquí denominada ciudad “literaria” o “poética” en contraposición a la ciudad concebida desde el lenguaje del urbanista: “À propos de la ville, on a spontanément recours à deux langages antagonistes. Du moins au prime abord: le langage de l'écrivain et du poète d'une part, le discours de l'urbaniste de l'autre. Il n'est pas de meilleure voie d'entrée que celle des écrivains qui scrutent la ville avec leur corps et leur plume. [...] Le monde de la ville, ce mixte de physique et de mental, l'écrivain l'appréhende avec tous les sens, l'odorat, l'ouïe, le toucher, la vue, mais aussi avec des pensées et des rêves. [...] Une ville qui ne se résume pas aux monuments urbains, à la beauté des bâtiments ou du site” (Mongin 24-25).

los comienzos de la Segunda Guerra Mundial, las calles tenían grandes huecos amarillos; en vez de aceras, se levantaban a ambos lados yerbas, depósitos de basura y algunas que otras macetas colocadas por los vecinos para convertir un poco en jardín la pantanosa vía. No todos eran propietarios. Las casas de alquiler habían proliferado. (Veloz 71, 72, 73)

Dar cuenta de este referente urbano será el objetivo del proyecto escritural que involucrará a los tres amigos, obviamente asumiendo ópticas y roles diferentes en su ejecución. El punto de partida será la obsesión de Persio por ejemplificar desde la “ciudad poética” aquel axioma que era *vox populi* en las calles del barrio: “Villa Francisca es el universo y en él caben todas las historias” (Veloz 146). Para ello acudirá a su capacidad de fabular, en virtud de su reconocida condición de escritor, dando vida a un variopinto conjunto de personajes y narradores que recrearán las múltiples y diversas historias del barrio durante el trujillato. Este entramado narrativo también lo nutrirá con las cartas que periódicamente Papiro le enviará desde Roma, en las que este establecerá un provocador y lúcido diálogo entre la Roma de los Césares y Villa Francisca. Pero durante la ejecución del proyecto, Persio será víctima de un severo cáncer, motivo por el cual acudirá a Ariel para que sea el encargado de dar unidad al conjunto de textos. Este rol será plenamente asumido por Ariel luego del teatral suicidio de Persio consumado el 15 de noviembre de 1985.

Lo atractivo de esta propuesta novelística no lo constituye el hecho de recrear un significativo sector de una ciudad a partir de los matices que pueden presentar en sus narraciones los tres observadores elegidos, ni el inminente contraste que perciben entre el barrio de los años ochenta y aquel que conformaba su universo a mediados del siglo XX, sino la manera claramente intencional en que lo hacen. Dicha intencionalidad les permite dar vida a un discurso ficcional que pone en tela de duda los discursos provenientes tanto desde la “ciudad letrada” oficial como desde la “ciudad real”. Esto a su vez genera un contrapunto, no sólo entre las tres versiones de los observadores mencionados, sino principalmente entre sus historias particulares y la historia oficial⁴.

En el caso de la propuesta de Ariel se aprecia el deseo de establecer el vínculo entre el Santo Domingo contemporáneo y aquel fundado inicialmente en 1496 por Diego Colón y trasladado a su actual asentamiento en 1502 por Nicolás de Ovando – “Ciertas tardes, cuando bajábamos entre 1951 y 1952 hacia la Escuela Nacional de Bellas Artes ubicada en el viejo edificio que albergó las Capitanías Generales de la colonia [...]” (Veloz 17)-. Pero mediante este ejercicio no busca legitimar la ciudad

⁴ En esta propuesta también subyace la idea de un tejido narrativo urbano en permanente elaboración y signado por el continuo desplazamiento de sus emisores, como lo sostiene Mongin en su estudio: “La ville como narration [...] cela implique qu’elle n’est jamais reductible à un passé, à un futur ou à un présent idéalisé, jamais assimilée à un centre ou à une périphérie, et qu’elle correspond à une rythmique temporelle et spatiale qui, jouant sur tous les claviers, rend possible, et cela en permanence, un doublé ‘décentrement’. Un décentrement spatial et temporel qui peut se solder par l’exil, par un départ, mais aussi par un retour” (Mongin 49).

que el discurso histórico oficial ha intentado perpetuar, sino, por el contrario, poner en evidencia su permanente mutación: al río Ozama que recorre la ciudad de norte a sur y en cuya desembocadura seguramente apreciaron los primeros colonos los manatíes que Colón confundiera con perturbadoras sirenas, contraponen los miles de cadáveres que poblaron sus aguas luego de los crímenes masivos perpetrados por la dictadura trujillista (Veloz 16-17). Pero Ariel no sólo cuestionará a la “ciudad letrada” oficial, también enfilará baterías contra los discursos provenientes de la “ciudad real”:

Detrás de la gran carpa que sirvió de depósito provisional a las aduanas durante el terremoto de 1946, se conservaba el molde hecho en cemento de una antigua ceiba centenaria que la tradición consideraba el lugar en donde Cristóbal Colón había atado sus carabelas alguna vez. La ignorancia supina de los más pueblerinos y parlanchines hablaba de que allí fueron atadas las tres naves. La leyenda desconocía que Colón había iniciado sus acciones en la costa norte de la isla, dejando encallada, quizás de modo intencional y para siempre en la costa de Haití, la nao Santa María, con cuyos restos se construyera un fuerte quemado y arrasado por los indígenas. (Veloz 15)

Esta valoración crítica también abarcará la propuesta escritural de Persio, y por extensión el rol que asume Ariel con respecto al conjunto del proyecto. La siguiente es la valoración de los manuscritos que Persio le entrega antes de su suicidio: “Había en estas páginas el intento de crear nuevos tabúes sobre Villa Francisca. Un barrio sin historia, sin crónica, sin memoristas capaces de contribuir con un artículo de periódico a salvar su identidad tendría como única fuente las páginas de Persio. Egotría” (Veloz 251). Aunque a su vez reconocerá que en dicho ejercicio ególatra también anida la posibilidad válida de ajustar cuentas por parte del escribiente de la “ciudad poética” con sus pares de la “ciudad real”: “[...] luchaba con la idea de completar los momentos clave del relato [de Persio], algunos reales, otros irreales, los más una mezcla de experiencias en las cuales las figuras eran dibujadas y desdibujadas de manera intencional para, en su afán de reconstrucción, reinventar biografías difuminadas por el odio a veces, por el amor en ocasiones” (Veloz 284). Un ejercicio de deconstrucción y construcción del cual el propio Persio dará fe en más de una ocasión a lo largo de sus escritos.

Persio reivindicará, a la luz del ya aludido paradigma de que “Villa Francisca es el universo y en él caben todas las historias”, la posibilidad de ficcionalizar todo aquello que da sentido a la “ciudad real”: “Nada de lo que dices es como es [...]. Si se te oxida la memoria, no tienes otra alternativa que inventarla. No existe nada peor que una memoria podrida y por eso, en ocasiones, aceptamos una historia que no hemos vivido, pero que cumple sus funciones” (Veloz 19). Obviamente, el asumir de esta manera el juego creativo, también implica reconocer, si no la fragilidad, sí la vulnerabilidad del proyecto emprendido en la medida que siempre quedará abierta la

posibilidad de ser puesto en tela de duda por discursos externos a la ficción o proviniendo de sus propias entrañas, tal cual lo hará el, en versión de Persio, siniestro Manolo, quien, luego de ser un agente encubierto del SIM –el Servicio de Inteligencia Militar creado en tiempos de la dictadura-, tendrá que refugiarse en Nueva York bajo una identidad trucada para no ser ajusticiado por sus antiguas víctimas. Este personaje le escribirá directamente a Papiro, el narrador que se halla radicado en Europa, para matizar el perfil que de él ha trazado Persio, en cuanto un ejemplo diáfano de “calié”, de los temidos esbirros de la dictadura:

Te escribo estas líneas simples porque los capítulos de una supuesta novela que me envías y que Persio te ha dejado a su vez me presentan como casi un delincuente. [...] Calié fui cuando mis años mozos, pero han transcurrido las horas y los vientos, amigo, y esta cabeza no es la misma de aquella época, ni mis deseos son similares; ése que era yo ya no soy yo, ‘ni mi casa es ya mi casa’, como dijera el poeta. (Veloz 152, 148-149)

Justamente sobre ese construir, deconstruir y reconstruir que se presenta entre la historia general con visos de oficial y las historias particulares, y entre estas últimas también, dependiendo de los intereses que sus respectivos autores persiguen al presentarles mediante determinado discurso, se ubica la propuesta de Papiro de establecer un puente entre la historia romana, presentada desde los avales que suele otorgar la “ciudad letrada”, y los avatares de la “ciudad real”, encarnada en este caso por Villa Francisca, desde la mediación de la “ciudad poética”, vivificada en las cartas que le envía a Persio desde la Ciudad Eterna:

Villa es Roma, y Roma se muere de pena en su gran historia si no conoce a fondo la historia nuestra; la de tantos amores perdidos, la de tantas iglesias rogando para que la dictadura y el dictador se mantuvieran vivos y en vigencia. La de los barrios convertidos en catacumbas desde las cuales salían los opositores para ser echados al circo de la calle Cuarenta, donde los leones usaban saco y corbata, y mordían los genitales de los destinados al ruedo con bastones eléctricos que castraban para siempre. Las basílicas y los templos a Venus y las vestales, y los sacerdotes del imperio hicieron lo mismo que el padre Rigoberto allá en la iglesia de la calle Castelar, en donde para oír la misa había que presentar la inscripción del Partido Dominicano. (Veloz 181)

En esta recreación de la represión trujillista a la luz de la padecida por los primeros cristianos en la capital del Imperio, sobresalen dos hechos: no sólo acudir a un modelo de representación que en el mundo occidental ha alcanzado la categoría de universal, tal como lo es la historia romana, sino también señalar cómo, para hallar su sentido dicha universalidad, también requiere de los aportes de la particular, como sería la historia dominicana, aún a pesar de la definición que de ella diera el propio Persio, en cuanto una historia “diminuta, con sus microscópicos chismes y sus

verdades liliputienses” (Veloz 35). De hecho, contrario al tono solemne del fragmento de la carta citado previamente de Papiro, también existirán pasajes de otras misivas en las que de manera irónica y provocadora se presentará a la cultura de Villa Francisca equiparable, o en ocasiones superior, a la de la antigua Roma:

[...] salvando distancia y tiempos, si te dijera que cantantes de boleros como Daniel Santos y Bobby Capó –Lucho Gatica y Toña la Negra, voces de cabaret y personajes de las velloneras completados con ron antillano- son parte de mi ofertorio y que los creo tan superiores como el mejor Ovidio, te sorprenderías [...]. Ellos, más humanos que Augusto, en vez de conquistar territorios esclavizando, esclavizaron corazones conquistándoles. [...] Como vez, Roma es mierda comparada con Villa⁵. (Veloz 28, 30)

Pero para sorpresa del lector, el desenlace de *Materia prima* aportará un significativo giro respecto a este entramado de textos expuesto hasta ahora. Y aunque inscrito obviamente dentro de la ficción, el giro fungirá como manifestación de esa ramificación de la “ciudad letrada” que es la “ciudad escrituraria”, la de los documentos oficiales. En este caso será a través de un reporte de la Policía dominicana que da cuenta del origen del revólver con el que se dio muerte a la primera esposa de Percio, Laura Gertrudis Sosa, antigua prostituta del “Habana-Madrid”, cabaret que existió en Villa Francisca a mediados del siglo XX. Este documento que, en palabras de Ariel, constituye “el único texto totalmente real y ausente de manipulaciones” (Veloz 291) de los que se incluyen en la obra, apunta a señalar como presunto asesino de su esposa al propio Persio, lo que a su vez conduce a Ariel a dudar sobre la verdadera intención de su amigo de dar cuenta de los avatares de Villa Francisca durante los años de la dictadura: encubrir su crimen. De hecho, Ariel también descubrirá que las cartas enviadas desde Roma a Persio sí procedían de la actual capital italiana, pero el papel de Papiro, antes que el de ser su autor, consistía en el de un mero remitente de las misivas que el propio Persio le había enviado previamente. Manipulaciones y fallidos intentos de legitimación discursiva para nada ajenos a los que el propio Persio denunció como signos característicos de la era Trujillo.

Respecto a esa permanente manipulación del discurso de la “ciudad letrada” por parte de la dictadura, debe señalarse que una de las denuncias hechas por Persio apuntaba a la omnipresencia de los nombres del tirano y sus familiares en el imaginario de los habitantes de Villa Francisca, como lo ejemplificaba el hecho que varias de sus calles o parques los llevaban –Julia Molina, María Martínez y Héctor B. Trujillo, madre,

⁵ Esta reivindicación de Villa Francisca, refleja la tensión que Abril Trigo ha indicado como propia del inmigrante respecto a la manera de contrastar los valores de su antiguo lar con los de aquel que ahora habita y desde el cual evoca al primero: “El inmigrante moderno es generalmente un sedentario que, para protegerse del dolor de la pérdida y la ansiedad por lo desconocido, procede a una disociación, ya sea denigrando el *allá-entonces* y exagerando su admiración por el *aquí-ahora*, o idealizando a aquél como utopía y vilificando a este último en tanto distopía” (Trigo 323).

esposa y hermano menor del dictador, respectivamente (Veloz 76, 119)-. Tampoco debe pasarse por alto que después de la reconstrucción de la capital dominicana luego del paso del huracán San Zenón en 1930, ésta fue rebautizada por el Padre y Benefactor de la Patria como Ciudad Trujillo. Mantuvo este nombre hasta el final de la dictadura, siendo totalmente paradójico que, una vez acaecida la muerte de Persio, el máximo reconocimiento que recibiría debido a su labor literaria por parte de la “ciudad escrituraria” sería el de colocarle su nombre a una de las calles de la capital, feroz venganza de la “ciudad letrada” a la “ciudad poética” mediante una modificación de la “ciudad real”⁶.

Ya inmersos en la primera década del siglo XXI, los narradores dominicanos vuelven una y otra vez sus ojos hacia Santo Domingo, ya sea para situar en ella sus tramas y de esa manera leer y reescribir su historia, o para ubicarla como referente distante pero significativo de poblados, ficticios o no, en donde se centra la intriga de las nuevas tramas novelísticas. Un ejemplo de esta segunda opción lo constituye *La vida es otra cosa* (2006), de la crítica de arte, poeta y narradora Jeannette Miller. La novela se asienta en el imaginario pueblo de “Vengan a ver”, cercano a la frontera con Haití y próximo al mar. Sus habitantes, los jóvenes principalmente, tienen una sola obsesión: poder partir y radicarse en “los países”, entiéndase “Estados Unidos”, en particular “Nueva York”, específicamente la zona de “Washington Heights”. Y aunque la única forma de concretar el sueño es emprender un siempre peligroso y, la mayoría de las veces, fatal viaje en yola desde las playas cercanas a “Vengan a ver” hasta las costas de Puerto Rico, como escala previa al posterior salto hacia la una y otra vez idealizada Gran Manzana, el elevado costo del mismo obliga a los futuros viajeros a “fajarse” en la Capital para reunir los “cuartos” que les permitan emprender la fuga. Es el caso de Yudelka, que, en palabras del narrador era una “trigueña, con un cuerpo escultural” (Millar 36), que desde el final de la infancia siempre dudó que el hombre que fungía como esposo de su madre fuera realmente su padre dada la violencia con que la trataba. Por ello, a la menor oportunidad tomó camino hacia Santo Domingo con la intención de hallar algún trabajo que le permitiera reunir el dinero necesario para partir en busca de la ilusoria *green card*. Y la Capital le brindará dicha oportunidad y en un tiempo relativamente corto:

Antes, cuando tenía hambre se iba al colmadón de la esquina y compraba dos panes y un aguacate para resolver. Pero ya no tenía por qué preocuparse, todavía no llevaba un año viviendo en la Capital y tenía carro, celular y hasta una cuenta en el banco. Compartía apartamento con dos amigas y aunque era chiquito y estaba en las afueras de la ciudad, no había escándalos y podía dormir durante todo el día. A las ocho de la noche tenía que estar en el restaurán donde había

⁶ Este ejercicio de bautizar y rebautizar Santo Domingo y sus calles corrobora una vez más la propuesta de Mongin de concebir el imaginario urbano como un tejido narrativo en el que de manera permanente se superponen las distintas “puntadas” mediante las cuales se le intenta dar forma: “On comprend mieux le lien entre la «forme de la ville» et l’idée de ville qui s’exprime dans un nom propre, celui qui renvoie à une fondation et crée un sentiment d’appartenance. La ville, ce tissu narratif vécu au présent, n’en finit pas d’inventer sa fondation et de jouer avec son histoire” (Mongin 48).

conseguido de mesera y de ahí nunca sabía a la hora que iba a regresar porque siempre encontraba clientes. ¡Quién le iba a decir! Toda una profesional en servicios sexuales y ya independizada a los diecinueve. (Miller 36)

De la mano de Yudelka, dada su nueva condición de “un cuero de cortina, de las que se acuestan por cuartos y llevan una vida de señoritas” (Miller 130), el lector emprende un recorrido por el mundo de la prostitución que se presenta en Santo Domingo, pero no el asociado al de los burdeles de mala muerte, sino al camuflado detrás de los supuestos salones de masaje, donde acuden ejecutivos locales, turistas extranjeros y desocupadas mujeres de la clase pudiente capitalina. Este recorrido permite vislumbrar una de las tantas metamorfosis de la “ciudad real”, en especial la de sus antiguos barrios prestantes que aunque en principio conservan gran parte de su fachada, en su interior recogen, no ya a las aristocráticas familias de antaño, sino a una población en permanente desplazamiento, trátase de los clientes o de los nuevos “anfitriones”⁷. Un fenómeno que aunque en la novela en cuestión se circunscribe al caso de Santo Domingo, es susceptible de ejemplificarse en cualquiera de las actuales capitales hispanoamericanas, y que a su vez se ajusta a la categoría de “ciudades desafiantes” que, desde un punto de vista literario, Luz Mary Giraldo ha definido de la siguiente manera:

Las [ciudades] desafiantes insinúan [un] tipo de ciudad que se reconoce como lugar de paso para el *homo viator*, de un ser que en ellas transita, busca, aprende, aprehende, vive, se angustia o se solaza como viajero o como caminante; en ellas se recrean épocas contemporáneas al autor o anteriores, destacándose la idea de progreso en su desarrollo urbanístico, arquitectónico, social o económico, según la época referida, la mutación de valores, la dinámica socio cultural, los periodos de crisis políticas o sociales, la movilidad de sus

⁷ Detrás de esta metamorfosis que sufre Yudelka al incorporarse a las dinámicas propias de la Capital, subyace el rol subordinado de la mujer en el marco del contrato social que rige la coexistencia en las urbes modernas, de acuerdo a lo expuesto por Mary Louise Pratt al estudiar un conjunto de novelas hispanoamericanas contemporáneas a partir de los postulados de la politóloga Carole Pateman en *The Sexual Contract* (1988): “Según Pateman, lo que en la teoría política clásica se denomina el contrato social sólo existe en función de otro contrato que las teorías no incorporan, *el contrato sexual*. El contrato social define las relaciones de conciudadanía fraterna entre hombres, es decir entre cuerpos varones; el contrato sexual define las relaciones entre hombres y mujeres, es decir entre cuerpos varones y cuerpos hembras, estableciendo la subordinación de estos a aquellos. Al entrar en el contrato sexual, las mujeres autorizan a los hombres a hacer uso de sus capacidades laborales, reproductivas y sexuales. Las dos formas más institucionalizadas del contrato sexual serían el matrimonio y la prostitución” (Pratt 92). Esta subordinación que ejemplifica Yudelka, a partir de su condición de “cuero de cortina”, es a su vez el origen de la violencia que padece por parte de proxenetas y clientes y de la cual la mayoría de discursos patriarcales provenientes de la “ciudad letrada” no suelen dar noticia, de allí el valor que sea mediante una manifestación de la “ciudad literaria”, como la que representa la novela de Miller, desde donde se pueda problematizar y mostrar las múltiples y variadas aristas de la denominada violencia urbana.

estructuras, las nuevas o antiguas formas de vida, expresión, conocimiento o comportamiento. (Giraldo XX)

Ciudades de tránsito, tal cual concibe Yudelka a la capital dominicana y también a la siempre seductora Nueva York, porque la obsesión por recorrer sus calles no es para afincarse de manera definitiva en ella, sino para “ganar dinero en dólares. Dentro de cinco años, cuando regrese de los países con cuartos y ponga un salón o una *boutique* genuina, *full* de to’, me van a decir doña” (Miller 41)⁸. En esta declaración de intenciones, no sólo se vislumbra el proyecto existencial de Yudelka, sino también trasluce la intención de Miller de recoger en su obra, inscrita en la denominada “ciudad poética”, modismos y giros propios de la lengua de la “ciudad real”, situación que en el caso de *Materia prima* sólo se presenta de manera esporádica a pesar de su intención de recrear la existencia de un populoso barrio capitalaño como lo es Villa Francisca. Los discursos de Persio, Papiro y Ariel nunca podrán desprenderse de su condición de provenir de la pluma de eximios hijos de la “ciudad letrada”. En el caso de *La vida es otra casa*, dicho intento por validar el encuentro entre la lengua de la “ciudad letrada” con la de la “ciudad real”, va acompañado a su vez con la inclusión al final del libro de un glosario de “Dominicanismos que aparecen en la novela” (Miller 233-238), dirigido, antes que a los miembros de la “ciudad letrada local”, a aquellos lectores que allende las costas de República Dominicana se interesen por la trama propuesta. Pero independientemente de que dicho glosario esté dirigido a un público local o extranjero, su incorporación al final de la novela pone en evidencia el deseo de la “ciudad letrada” de hacer legible para sus miembros la jerga y modismos de la “ciudad real” y por ende “controlarlos”, aún acudiendo a la mediación de la “ciudad poética”, tal cual ocurre a lo largo de la trama narrativa.

En sintonía con esta propuesta se presenta la novela *Candela* (2007) del joven escritor dominicano Rey Emmanuel Andújar. Esta obra escrita a dos aguas entre Santo Domingo y San Juan de Puerto Rico, prescinde del glosario de dominicanismos incluido en *La vida es otra cosa*, pero no por ello no intenta validar la lengua de la “ciudad real” en cuanto mecanismo idóneo para la creación literaria, sobretodo su ritmo frenético, alejado de las correcciones propias de los códigos impuestos por la “ciudad letrada”. Dicha propuesta se halla inscrita en una trama de corte policial: el teniente Imanol Petafunte debe esclarecer la muerte violenta de Renato Castratte, quien “bregaba como *pusher* pa los riquitos” (Andujar 114) y era el amante de la

⁸ En su estudio sobre los distintos rostros nocturnos de la ciudad de San Juan recreados en *Cualquier miércoles soy tuya* de Mayra Santos Febres, Guillermo B. Irizarry insiste que en esta narración antes que contraponer los discursos provenientes de las ciudades “letrada” con los de la ciudad “real”, lo que se pretende es construir un escenario que los entremezcle, situación similar a lo plasmado en *La vida es otra cosa*, de allí que a esta novela también pueda asociarse la siguiente valoración: “In addition to producing illegal drugs, wealth, and power, this complex alternative landscape produces subjects, cultura, and knowledge that contradict those produced by hegemonic culture. But the novel does not create an image of parallel, autonomous existence of these two geographies. Quite to the contrary, it reveals a radically heterogeneous landscape of symbiotic coexistence of unproductivity and productivity, of illegality and legality, and subalternity and hegemony” (Irizarry, 77).

prestigiosa y acomodada abogada Sera Peñablanca, próxima a contraer matrimonio con el adinerado Luciano L. Maravilla. A la luz de las pesquisas de Petafunte, en una capital dominicana que en los albores del siglo XXI vuelve a verse amenazada por el paso de una tormenta, el narrador, al tiempo que recrea lugares emblemáticos de la ciudad colonial como son su Catedral Primada, la Plaza Colón o la calle El Conde, también vuelve la mirada hacia otros espacios. De esta manera, establece un claro contraste entre la zona donde se ha asentado la burguesía capitala y aquella comprendida al oriente del río Ozama, donde habitan los nuevos ricos, aquellos que han hecho el viaje de ida y vuelta a los Estados Unidos, realizando en muchas ocasiones negocios al margen de la ley. De la primera zona, y a partir de un juego sarcástico de transformar el ampuloso nombre de su principal centro comercial llamado “Acrópolis”, presenta el siguiente cuadro:

Las contradicciones del proceso tercermundista que vive la ciudad tienen su epicentro en [la] bien denominada Mierdópolis, en sus alfombradas habitaciones, sus inalcanzables bares rebosantes de vodka y champaña, sus brillantes últimos modelos que contrastan con la oscuridad de las esquinas llenas de hombres con brazos de piel achicharrada cargados de todo, desde aguacates o fruta de temporada hasta cables para «tu Motorola, tu Samsung, tu Nokia, tu Kyocera, *you name it*, también cargamos tu cargador, y el estuche de piel, o gafas, o SkimIce para el calor que te está atacando, negra, pide el tuyo de frambuesa o de uva, pruébalo en su nuevo sabor de chinola, mi color, llévate tu tarjeta de llamadas, compra tu Orange de sesenta, de cien, tu Comunicard de Verizon, tan dominicano como tú, y tu blah blah blah de Tricom»; y continúa con una ciudad vertical construida por la mano de obra haitiana. [...] Mierdópolis [...] resulta inaccesible para los Nuevos Ricos, ya que Mierdópolis no es sólo un asunto de dinero, también cuentan las relaciones sociales que se tengan, los apellidos que se lleven, el color de piel, el tipo de pelo. (Andújar 108-109)

En cuanto a “Aquel Lado”, el que emerge al otro lado del Ozama, esta es su panorámica:

A finales de los ochenta, el lavado de dinero producto del narcotráfico empezó a beneficiar a la Zona Oriental [...]. Los bregadores que traqueteaban en la costa este de los Estados Unidos y que durante sus visitas al país, con todo ese dinero rebosante en los bolsillos y todo ese vehículo alquilado y toda esa cadena de oro y sus atuendos Kenneth Cole, Banana Republic, Armani, no eran admitidos en las discotecas y bares de Mierdópolis, decidieron montar tienda aparte de su lado y esto dio apertura a una serie de negocios de sano esparcimiento nocturno en un radio comprendido entre la Avenida Venezuela y la San Vicente de Paul. [...] Los negocios de Santo Domingo Oriental, como ahora se llama a esta parte de la ciudad, son de lo más *kitsch* y divertido, tienen sus propias reglas. Puede decirse que estos lugares son, de alguna manera, inaccesibles para los riquitos, los blanquitos, la gente bien, fruta fina, nariz pará, si se quiere aunque en ocasiones

algunos se escabullen y entran jugando a la rebeldía pero a las dos horas se cansan de tanta salsa y tanto merengue del bueno, tanto culo moviéndose, tanto *reggaetón*, tanta cerveza grande servida en vasos de plástico, y deciden volver a la seguridad que les ofrece la música *lounge*, el confort de los cafés con DJs al fondo, que en realidad no hacen nada, sólo mueven la cabeza. (Andújar 109-110)

Dos visiones que desde la “ciudad poética” permiten entrever los diferentes escenarios y códigos que se repelen y atraen al interior de la “ciudad real”, que desnudan los conflictos de clase y de raza que han signado el devenir social de Santo Domingo, y que a la fecha siguen moldeando su multiforme rostro, dependiendo desde que balcón –letrado, poético o real- se le narre⁹.

Pero así como la ciudad ha sido transformada por los discursos que sobre ella se han tejido, existe por otra parte un fenómeno natural que de tarde en tarde también ha afectado su rostro real y del cual desde la ficción también se ha intentado dar cuenta: la eterna amenaza del paso de una tormenta siempre susceptible de devenir en un devastador huracán. En *Materia prima* ya se hizo alusión al huracán San Zenón que arrasó la capital en 1930 y que daría pie a que una vez acometida su reconstrucción el dictador la rebautizara de manera ególatra con su apellido. En *La vida es otra cosa*, aunque Santo Domingo es la lejana Capital donde se pueden obtener unos cuartos para emprender el viaje en yola camino a “los países”, también se hará permanente alusión a la amenaza de una tormenta que no sólo puede truncar el viaje previsto sino poner fin a la vida de los ilusionados pasajeros. *Candela* tampoco escapa a este referente. De hecho, desde el inicio de la novela el teniente Petafunte y demás participantes de la trama escuchan a lo lejos los informes radiales y televisivos que anuncian el inminente paso de una nueva tormenta que puede alterar tanto sus existencias como la fisonomía de la ciudad que habitan. Y de manera acorde con el desenlace de la intriga policíaca, la obra finaliza con el nefasto, pero también poético, balance de la arremetida del viento y la lluvia contra la otrora ciudad amurallada:

Esa tarde el Río Ozama no aguantará más y se rebosará. Arrasará con todo. Los inspectores de la Defensa Civil dejarán de contar el número de cadáveres cuando

⁹ El intento del narrador de *Candela* por establecer unos límites claramente identificables entre las dos ciudades que crecen a uno y otro lado del Ozama, pone en evidencia la manera en que la llamada “ciudad poética” reproduce sesgos ideológicos de la “ciudad letrada”. Uno de ellos es el de querer delimitar desde el discurso, con la ilusa intención de controlar, fenómenos que permean indistintamente los diferentes imaginarios y escenarios urbanos, como bien lo ha diagnosticado Rossana Reguillo-Cruz a propósito de la violencia: “La ciudad se narra a sí misma de forma en que la superposición de planos dificulta establecer demarcaciones y fronteras estables. En ese movimiento, las violencias se desespacializan, emergen ubicuas, mezclando las ecologías de la ciudad. Lo inseguro y lo seguro, lo bueno y lo malo, se convierten en coordenadas itinerantes que se trazan desde parámetros múltiples y complejos. Sin embargo, a la percepción de una violencia desterritorializada, se responde con los esfuerzos por reterritorializarla, confinarla a unos márgenes aprehensibles” (Reguillo-Cruz 54).

la cifra supere los setecientos y sean más de mil los desaparecidos, a los que sólo se podrá identificar días después, cuando el Mar Caribe los devuelva a las orillas de la isla, retribuyendo la ofrenda hecha por el Ozama, como lo ha hecho desde que la isla es isla. [...] El sol saldrá después de la tormenta, y al tiempo que se reirá del desastre ocurrido durante su ausencia, secará las sábanas con olor a moho, los colchones enlodados, los muebles desvencijados, y calentará las planchas de zinc donadas por alguno de los «caritativos organismos internacionales de ayuda humanitaria» para que «los sucios, los piojosos, los crakeros, los chopos, los charlies, los nacos, la chusma, los cafres, los maricones, los troqueras, los bugarrones, los tígueres, los huelecemento, los merengueros y bachatuses, los jediondos, los comemierda, los que se inyectan, los que se roban el cable y la luz, los que no pagan el agua, los de los hospitalillos, los que se van en yola, los que regresan en vuelo comercial como deportados, los que de miedo se cagan frente a los cubículos de migración, los cueros, los chivatos, los viejos, los minusválidos, los locos, los guachimanos, los pesimistas, los alcohólicos, los sidosos, los arrimados, los hijos de su maldita madre, los zarrapastroso» hagan sus injertos de lata vieja, cartón y madera de caja de arenque, al lado del mismo río sucio y baboso, que arrastrará lilas podridas, desechos, hombres, mujeres, mierda; un río que recorrerá las piedras y volverá a dividir la ciudad. [...] El sol aparecerá como siempre todos los años por estas fechas, ahora un poco más cerca de los cráneos de los sobrevivientes. / La temporada de huracanes habrá terminado. (Andújar 146-148)

Este fragmento ejemplifica a cabalidad lo que Ignacio Abello ha señalado sobre la necesidad de establecer un discurso para que los hechos, en principio particulares, trasciendan y adquieran una identidad de cara tanto a aquellos que los han vivido como a los que sólo tienen noticia de ellos en el momento de escuchar o leer el mensaje en cuestión: “Se pueden dar vivencias de las cosas pero mientras no se construya un discurso sobre ellas, no hay posibilidad de conocerlas. La sola vivencia no trasciende, es absolutamente personal, por eso es necesario construirle un discurso que señale sus posibles y sus limitantes, sus relaciones y sus alcances, y en general, la manera de convertirla en un valor que pueda ser compartido” (Abello 58). Un discurso, que ya sea generado en las entrañas de la “ciudad letrada” o de la “ciudad real”, hace trascender a la “ciudad real”, aunque sin olvidar que ésta, más allá de que sea reconocida o no, existe *per se*, y siempre constituirá el referente que desde las otras ciudades se quieren afirmar o modificar, como bien apunta Giraldo: “La ciudad es [...] un espacio y un territorio simbólico, del tipo que sea, no por ello menos real. Al escribir las ciudades o, mejor, al hacer que ellas sean escritas además de vividas, no se puede ignorar lo que ya existe, lo que falta y lo que cotidianamente se pierde o se agrega. Mapa y escritura convergen” (Giraldo XXIV-XXV). Un juego de convergencias que a partir del análisis propuesto de *Materia prima*, *La vida es otra cosa* y *Candela* permite entrever, tanto la transformación de Santo Domingo en cuanto “ciudad real”, como también de los discursos e imaginarios generados en torno a ella desde las murallas y balcones de las ciudades “letrada” y “poética”, generando un efecto caleidoscópico que diluye la supuesta supremacía de alguna de las mencionadas ciudades sobre las otras.

Esta permanente subversión discursiva que se da entre las ciudades “letrada”, “poética” y “real”, genera a su vez la refrescante sensación de que, así como el anunciado final de la temporada de huracanes en la última página de *Candela* implica el inicio, tarde o temprano, de la siguiente, igual ocurre con Santo Domingo en cuanto espacio que, a pesar de que durante más de cinco siglos se han intentado delinear sus límites, siempre está expuesto a que algunos de sus hijos -ya sea letrado, poeta y/o real, ya sea que habite en la isla o haga parte de la diáspora que desde décadas atrás muchos han emprendido- lo vuelva a deconstruir para construirlo de nuevo. Juego al infinito que condena al presente escrito, producto de la “ciudad académica”, a no ser sino una circunstancial mirada cuya posible vigencia no supere el paso del tiempo, tal cual le ocurre a sus parientes, cercanos y lejanos, descendientes en última instancia de la siempre petulante “ciudad letrada”.

Bibliografía

Abello, Ignacio. “Espacios y lugares”. En María Cristina Gálvez (comp.). *Cultura y ciudad: un viaje a la memoria*. Pasto: Ediciones Uninariño, 2003.

Andújar, Rey Emmanuel. *Candela*. Santo Domingo: Alfaguara, 2007.

Campa, Román de la. “El desafío inesperado de *La ciudad letrada*”. En Mabel Moraña (ed.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: IILI, 1997. 29-53.

Giraldo, Luz Mary. *Ciudades escritas*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 2000.

Irizarry, Guillermo B. “Failed Modernity: San Juan at Night in Mayra Santos Febres’s *Cualquier miércoles soy tuya*”. En Anne Lambright and Elisabeth Guerrero (eds.) *Untolding the City. Women Write the City in Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. 67-89

Miller, Jeannette. *La vida es otra cosa*. Santo Domingo: Alfaguara, 2006.

Mongin, Olivier. *La condition urbaine. La ville à l'heure de la mondialisation*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

Moraña, Mabel (ed.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: IILI, 1997.

Pratt, Mary Louise. “Tres incendios y dos mujeres extraviadas: el imaginario novelístico rente al nuevo contrato social”. En Mabel Moraña (ed.). *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburg: IILI, 2002. 91-105.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

Reguillo-Cruz, Rossana. “¿Guerreros o ciudadanos? Violencia(s). Una cartografía de las interacciones urbanas”. En *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Mabel Moraña (ed.). Pittsburg: IILI, 2002. 51-67.

Trigo, Abril. "migrancia: memoria: modernidá". Em Mabel Moraña (ed). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Pittsburg: ILI, 2002. 321-343.

Veloz Maggiolo, Marcio. *Materia prima*. Santo Domingo: Alfaguara, 2006.

Carpentier y lo real maravilloso en *El reino de este mundo* como “producto de traducción” que define la transculturación americana

Diana Grullón
Florida International University

Resumen

La creación de “lo real maravilloso” de Alejo Carpentier, puede identificarse con la *transculturación* americana propuesta por Fernando Ortiz y con el “producto de traducción” utilizado por Gustavo Pérez-Firmat. Las tres propuestas delimitan la cultura americana-caribeña, buscando desprenderse de las culturas externas que la forman para plasmar otra realidad afín con los elementos que la conforman.

Résumé

La création du « réel merveilleux » d'Alejo Carpentier peut s'identifier à la *transculturation* américaine proposée par Fernando Ortiz et au « produit de traduction » utilisé par Gustavo Pérez-Firmat. Les trois propositions délimitent la culture américaine-caribéenne, qui cherche à se détacher des cultures externes qui la forment afin de façonner une autre réalité en accord avec les éléments qui la composent.

La *transculturación* propuesta por Fernando Ortiz y el “producto de traducción” utilizado por Gustavo Pérez-Firmat son términos que han sido acuñados con el propósito de definir a la cultura cubana. Alejo Carpentier también hace un intento por delimitar la cultura cubana al crear una teoría sobre lo real maravilloso, adjudicándosela a toda América en el prólogo de su novela, *El reino de este mundo*. Éste trata de definir la identidad transculturada del americano, la misma que Ortiz y Pérez-Firmat buscan establecer. Los tres académicos, jugando a ser cronistas, crean términos nuevos para poder alcanzar una definición plausible de lo que ven como la identidad cubana y, por extensión, la americana. Carpentier, con su teoría de lo real maravilloso, observando la realidad americana de Haití y consciente de la transculturación identificada por Ortiz, crea una ejemplificación y ampliación que resulta en un “producto de traducción”.

Pérez-Firmat indica que Cuba puede verse como un “producto de traducción” (“product of translation”), afirmando que la cultura cubana surge y toma forma a raíz del resultado de la importación, o incluso contrabando, de bienes extranjeros (Pérez-Firmat 1). Sin este intercambio con otros países (culturas) no se podría definir la historia de Cuba. Ninguna parte de la cultura, de la sociedad, de la política o de la economía cubana está exenta de verse como producto de traducción que, según Pérez-Firmat, se puede observar incluso en su literatura, la cual, al igual que la de todo el continente americano, es un producto esencial de transculturación, de asimilación, de adaptación o de traducción que toma modelos europeos para intentar dar, a través de ésta, giros locales que presentarán elementos criollos críticos (Ellis 366). Para Pérez-

Firmat, la cultura cubana hace un constante esfuerzo de recreación, adjudicándole a esta palabra su doble significación: siendo recrear ‘divertir, deleitar, alegrar’ al mismo tiempo que ‘crear o producir de nuevo algo’ (RAE 2001), término que sirve como “a powerful instrument in the creation of a national style” (Pérez-Firmat 4).

Cuando Pérez-Firmat decide emplear el concepto de “producto de traducción”, señala la cultura cubana como el resultado de un proceso de observación. La traducción vista en su propia definición es la ‘interpretación que se da de un texto’ (RAE 2001). Aquí, el texto son las fuerzas culturales que entran a la isla, siendo el cubano la interpretación y resultado de este esfuerzo hermenéutico. Pero el autor aclara en su libro que se basa, sobre todo, en una traducción de *intralengua*. Este término propuesto por Roman Jakobson (1896-1982), es “a restatement or paraphrase that occurs within the matrix of a single language¹” (Pérez-Firmat 4). Contrario a la *interlengua*, la *intralengua* corre siempre el riesgo amenazante de aproximarse demasiado al texto original, atentando contra la integridad del resultado de la traducción que se hace. Así que, si la cultura cubana es un “producto de traducción”, que parte de una noción de *intralengua*, se puede suponer que Pérez-Firmat alude a que la cultura cubana, protegiéndose de ser una réplica de las culturas que entran a la isla, mantiene su distancia haciendo un desplazamiento cultural produciendo un nuevo resultado. El nuevo producto transculturado que el cubano establece para resguardar esa distancia con otras culturas es creado por la necesidad de perfilar una identificación de conciencia nacional que se estaba fraguando en la isla durante el periodo de la República. Este ímpetu se observa en las primeras cuatro décadas del siglo XX, proyectado por los escritores cubanos que toma Pérez-Firmat en su análisis (5).

Por esta razón, se puede explicar el proceso de creación de la cultura cubana como una especie de filtro que convierte lo que las fuerzas transnacionales traen a la isla en un producto resultado de su hibridez, siendo el filtro un catalizador-transformador que produce una relación de equivalencia entre un original y un resultado final. Lo que el cubano (y por extensión el americano) traduce para poder definirse es este mismo elemento híbrido que posee. Pérez-Firmat afirma que el escritor o artista cubano se dedica a proyectar esta traducción que produce:

The Cuban writer or artist is especially sensitive to opportunities for translation, in both the geographical and linguistic senses of the word. Not having a native store of culture goods, and conditioned by history to the ways of the transient rather than the settler, the Cuban writer has the habit of looking outward, of being on the lookout for opportunities for displacement, graphic and topographic. In my opinion, this outward glance, this “outlook,” underlies translational (and, in this case, transnational) [...] Cuban [and American] culture subsists in and through translation. (4)

¹ Definición que Pérez Firmat toma de “On linguistic aspects of translation” de Jakobson (Pérez-Firmat 4).

Entonces, se puede deducir que el resultado de ese producto se da a través de la traducción de esos elementos ajenos que se relacionan con lo americano, convirtiendo lo ajeno en algo propio a través de la traducción. Es una especie de resistencia a las corrientes externas impuestas, transformándose en algo heterogéneo, pero auténtico, al mismo tiempo, unidimensionalmente indefinible.

En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* Ortiz produjo el neologismo *transculturación*, indicando que lo hizo para poder “expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de cultura” dadas en la isla, y que sin “las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida” (254). El término elaborado por Ortiz abarca un panorama general de todas las posibles clasificaciones sociales y perspectivas existentes, lo cual quiere decir que no se exime nada dentro de los límites de Cuba y lo que es ser cubano (o americano). Ortiz crea el término *transculturación* tomando en cuenta la realidad histórica de Cuba, teniendo gran importancia el momento de publicación de su obra (1940), período en que la isla está experimentando la nueva Constitución de la República que, más que tener un carácter político, se trata de una “concertación nacional” (Santí 49), que busca redefinir la situación de la isla. Es por esta misma razón que Pérez-Firmat estudia a Ortiz en su libro, como parte de este conjunto de escritores que crea “productos de traducción”.

Por esto, las intenciones de Ortiz, al crear el neologismo *transculturación*, pretendían alcanzar un carácter transformador partiendo desde las expresiones etnográficas, para él incorrectas, de la época. Para lograr crear este cambio, planteó hacer un trueque terminológico de *aculturación* a *transculturación*, siendo respaldado por Bronislaw Malinowski (1884-1942), “que era tal vez el antropólogo más célebre del mundo” (Santí 50). Para Ortiz, el término *aculturación*, proveniente del inglés ‘*acculturation*’, era equívoco ya que no planteaba la realidad que se suscitaba del encuentro de dos o más culturas. En la introducción de *Contrapunteo...*, el mismo Malinowski aclara que la *aculturación* presupone un carácter etnocéntrico que sugiere que, “el ‘inculto’ ha de recibir los beneficios de” (125) la cultura dominante, viéndose ese supuesto “inculto” en la lastimosa necesidad de cambiar y convertirse en uno más de esa cultura que impera. Debido a esta definición, que supuestamente presupone el término *aculturación*, es que Ortiz crea el término *transculturación*, aludiendo a “un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe”, siendo el choque de culturas una acción bilateral: “un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas [...] en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; [...] un fenómeno nuevo, original e independiente” (Malinowski 125).

Así que, queriendo ampararse en realidades etimológicas que se apoyan en el carácter científico de la lingüística, Ortiz propone radicalmente este cambio semántico para poder “expresa[r] mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra” (Ortiz 260), no la simple adscripción de una de las partes culturales. Al

intercambiar el prefijo *a-* “privar o negar algo” por *trans-* “al otro lado” o “a través de” (RAE 2001), se alude claramente a que los propósitos de Ortiz, y Malinowski con su apoyo, buscaban transformar la conciencia de sus lectores a través de su propio análisis del concepto *aculturación*. Hay que considerar, nuevamente, que este concepto es tomado del inglés, por lo cual su significado no consiste exactamente en lo denotado en español por Ortiz. El autor de *Contrapunteo...*, para poder darle credibilidad a su nuevo concepto, traduce y analiza el vocablo poniendo a un lado la definición que este concepto tenía según sus creadores². Con la noción que Ortiz da a su término *transculturación* (suplantando el de *aculturación*), identifica lo que es cubano o americano a través de las relaciones hacia el exterior con otras culturas u otros países, eliminando la posible ambigüedad que él presupone podría crearse para los lectores el prefijo *a*.

La obra de Carpentier se convierte también en el resultado de la experiencia del autor como producto de esa transculturación que es el americano. Aunque la historia de América por sí sola demuestra su identidad a través del carácter transnacional que surge de ese proceso histórico, definir lo americano como lo real maravilloso de parte de Carpentier es el reconocimiento de que ese producto de transculturación que representa lo americano, sobre todo lo caribeño, es indefinible en un sentido unidimensional, pues lo “maravilloso” es precisamente lo que el autor reconoce, es lo irreconciliable con cualquier vocablo no-múltiple o no-pluriperspectivo.

Partiendo de lo expuesto, acerca de la creación y contexto de los términos acuñados por Pérez-Firmat y por Ortiz, se puede establecer una conexión parecida con la teoría de Carpentier. Éste explica que lo que la cultura europea utilizó como expresión artística en el surrealismo para mostrar cosas desproporcionales a la realidad, en América es real y que, “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada” de ésta (3-4)³. Carpentier, al trabajar en su obra el concepto de lo “real maravilloso”, se apodera de la realidad expresada en Europa y la usa para denominar la de América con mecanismos literarios europeos. Con esto, en las mismas palabras de Carpentier se puede expresar lo que Pérez-Firmat llama “un producto de traducción”, es la “alteración inesperada”, o quizás la “revelación privilegiada”, revelación reconocida como una traducción o análisis de un original, eso mismo que el cubano traduce o produce, proyectando un resultado diferente al extranjero a pesar de éste haber sido base de su realidad.

Tomando en cuenta lo expuesto anteriormente, para Carpentier lo real maravilloso es el producto “mágico” que explica y expresa la realidad americana. El acercamiento a los componentes europeos que se utilizan para definir a lo real maravilloso, se hace

² Según Santí, “Redfield, Linton y Herskovitz” definían la *aculturación* como un vocablo que no significaba precisamente que el ‘inculto’ se privara o negara de su cultura por la dominante (como Ortiz y Malinowski prefieren), sino que era un fenómeno resultante del choque de individuos de distintas culturas que están en continuo contacto directo, y que de esto surgen cambios culturales *de uno o ambos grupos* (85).

³ Énfasis de Diana Grullón

con el fin de establecer similitudes, entre Europa y América, a raíz de su contraposición:

Carpentier has singled out important differences. He maintains that the expression “magical realism” was coined in 1924 or 1925 by the German art critic Franz Roth to designate those works of art, specifically those of the Expressionists that combine real forms in a way that does not conform to daily life patterns. (Dascal 228)

Según Carpentier, Roth define al expresionismo como una manera de *expresar* las formas reales saliéndose de los patrones reconocidos. Entonces, partiendo de esta cita y de lo que es ‘lo real maravilloso’ para Carpentier, se puede afirmar que los patrones utilizados son reconocidos y tomados de una visión euro-céntrica, traducándose en una expresión “mágica” o “maravillosa”: un producto de traducción.

De esta forma, lo real maravilloso es un producto de traducción porque explica lo que Carpentier ve en el mundo haitiano con nociones occidentales europeas. Para los haitianos, el efecto que produce esta teoría literaria puede ser contrario al efecto que Carpentier quiere darle a su término. Pues, lo narrado no es para estos algo mágico sino algo completamente real debido al sistema de creencias religiosas que poseen⁴, pero este mismo elemento es una parte más que forma la hibridez del americano y que ayuda a crear la teoría carpentiana. Esta particularidad en Carpentier, sobre la creación de su término “lo real maravilloso” ha sido discutido sinnúmero de veces por la crítica⁵, por lo que no requiere especial atención en este trabajo. El uso de “lo real maravilloso” es pertinente aquí como un término que elabora el autor luego de pasar por un proceso de análisis paralelo al de una traducción de *intralengua*, que busca desprenderse de un original, desplazándose para crear un producto final, proceso de esa transculturación que se da en América. Por lo tanto, cuando el autor concibe su término literario como maravilloso, puede entenderse como una especie de traducción.

⁴ Sobre este sistema de creencias, Leslie G. Desmangles apunta que los haitianos llegaron a sublevarse inspirados en sus creencias, específicamente “Petro Iwas”, creencias que “provided the moral force and the solidarity necessary for those plotting against the Napoleonic forces” (33).

⁵ Estas diferencias sobre las creencias del autor vis a vis la de los haitianos o ritos africanos, es un tema muy estudiado. Entre algunos de los críticos que aluden a esto, está Irlemar Chiampi, quien indica que en *El reino de este mundo* “La elección de Haití parece obvia [de parte de Carpentier],... Haití está para lo maravilloso auténtico y la fe, así como Europa está para lo maravilloso fabricado y el descreimiento (83). Además, la dualidad que encarna lo real maravilloso en cuanto al significado que pueden tener sus elementos para una y otra cultura es mencionado por Venko Kanev. Éste dice: “La presencia de religiones africanas de cariz americano con prácticas insólitas, signos mágicos desconocidos, de fuentes mitológicas en un allá africano, ignorados por los blancos, en tierras alejadas a miles de kilómetros, produce lo real maravilloso por sí misma” (120). También, en las afirmaciones críticas de Emma S. Speratti-Piñero se advierte que en la novela se muestra una “conjunción de mitos proyectados desde la mente de blancos y negros, [en donde] se agregan los de la recreación personal de Carpentier” (4).

Entonces, cabe señalar que es el mismo Carpentier quien dice en el prólogo de otra de sus obras, *Tientos y diferencias*, su conocimiento parcial sobre lo africano: “Pero quien quiso entender, entendió a medias, porque desconocía el idioma o los idiomas que allí se hablaban [...] Me sentía minimizado por la grandeza cierta de lo que se me había revelado pero esa grandeza no me entregaba sus medidas exactas, sus voliciones auténticas” (1976, 2-3).

Así que el autor, a falta de las dimensiones “auténticas”, y ya dentro de *El reino de este mundo*, provee información importante para dar a entender de dónde viene para él ese poder mágico que tiene el líder Makandal, aludido en la novela.

En el tercer capítulo de la primera parte de la obra, se narra todo el desarrollo que tuvo Makandal para poder obtener conocimiento sobre plantas, siendo esto la evidencia palpable de la supuesta magia que éste tenía. De esta forma, Carpentier explica que no son, desde su punto de vista, las propiedades mágicas que le adjudican a Makandal lo que logra que sus seguidores creen en él, sino su habilidad para observar casi científicamente a la naturaleza. Así, este personaje, observa la naturaleza minuciosamente:

[...] forrajeaba con su única mano entre las yerbas conocidas en busca de todos los engendros de la tierra cuya existencia hubiera desdeñado hasta entonces. Descubría, con sorpresa, la vida secreta de especies singulares, afectas al disfraz, la confusión, [...] La mano traía alpistes sin nombres, alcaparras de azufre, ajíes minúsculos, bejucos que tejían redes entre las piedras; matas solitarias, de hojas velludas, que sudaban en la noche; sensitivas que se doblaban al mero sonido de la voz humana [...]. (23-4)

A partir de esto, Carpentier, al querer dar información “lógica” para sus lectores traduce la realidad de los haitianos y su sistema de creencias a la realidad que es conocida por los patrones occidentales. De esta manera, la transculturación del americano se nos presenta como una mezcla entre la realidad ininteligiblemente vivida y mostrada por los mismos americanos (el autor) y la traducción de esa realidad como poseedora de elementos maravillosos a raíz de pertenecer a medias a esa otra cultura, la africana. Es decir, la falta de tener la misma fe de las tradiciones africanas hace que Carpentier denomine maravilloso a algo que es completamente subjetivo y dependiente de la perspectiva cultural con la que se mira⁶.

Adélékè Adéèkó alude a esto en su libro *The Slave's Rebellion*, afirmando que: “Carpentier conceives magical realism not as the philosophical opposite of realism,

⁶ Sobre esto, Chiampi añade que en la novela se busca naturalizar lo sobrenatural que “La elección de la licantrópica aquí no es, sin embargo, arbitraria”. Es “la fe popular de los negros que incorporan los poderes licantrópicos de Mackandal a su sistema empírico” (74). De esta manera, la forma de ver lo presentado por Carpentier depende del sistema empírico que se tenga, tanto para el autor, el lector o los personajes de la obra.

but as the “other” of dominant *unmagical* realism whose terror slaves must overcome in order to make the work of independence succeed” (120). De esta forma, Adèkó indica que Carpentier crea una forma plausible, para sus lectores, traduciendo los hechos narrados a través de la lógica de su propia perspectiva. Así, la única forma de que las masas realmente hubieran podido seguir a Makandal, según Carpentier, era a través de sus artimañas botánicas. Igualmente, los lectores de Carpentier lo siguen debido a sus artimañas literaria, según Vargas Llosa: “el mundo tan seductor, mágico, o mítico, o maravilloso, [es el] consumado manejo de las artimañas literarias que el novelista cubano emplea [...]” (no-paginación). Pero, más que una artimaña literaria, como afirma éste, es un intento de explicar lo desconocido a través de lo que ya se conoce, *traduciendo o interpretando*. Es decir, cuando Carpentier se vale de referencias europeas para definir lo americano, lo hace primero para darse a entender entre su público lector, pero de esto resulta la imposibilidad de lo unidimensional que tiene el relatar como objetivo algo que es subjetivo y que depende de la perspectiva con la que se define.

Con estas artimañas, se ve el sentido de traducción que Pérez-Firmat propone, pues son las verdaderas armas utilizadas, no sólo para las luchas abolicionistas e independentistas sino también para las luchas literarias que surgen como resultado de la búsqueda por desprenderse de las corrientes dominantes y de producir un nuevo resultado cultural. Así, para ampliar lo indicado: “The novel’s clear stress on the immanence of culture and politics to scientific discovery, marvelous or otherwise, cannot be overemphasized, although that is the dimension conspicuously missing in the critical explanations of [...] the theory of marvelous realism” (Adèkó 118). Por esto mismo, lo mencionado es una traducción, porque nombra *maravilloso* al resultado que se obtiene de su propio esfuerzo de “traducción”, buscando elementos paralelos analizados por Carpentier, y así ser entendido por sus lectores.

Por otra parte, Reynaldo Santa Cruz define a lo real maravilloso como “una interpretación de lo que somos”. Desde esta perspectiva, que nos recuerda al término de *traducción* como una interpretación, lo real maravilloso es el reflejo del producto de transculturación que es el americano, demostrando que surge de la mezcla cultural. Por esto, Carpentier traduce lo americano valiéndose del bagaje cultural que posee. En su intento por definir lo americano como lo real maravilloso, el autor devela una realidad parecida a la de los cronistas europeos: el ser humano nombra, señala o define lo que ve en base a su propio sistema de creencias⁷, resultando en una realidad mediada por todo lo que ésta delimita, transformando una verdad dada, en otra, el mismo proceso que se da al traducir. Como la traducción lingüística, que se vale de

⁷Sobre catalogar al escritor americano como cronista, ha sido expuesto hasta por el mismo Carpentier. Así lo indica la crítica, que dice que “el autor cubano [Carpentier] sostuvo que nuestros escritores del porvenir deberán ser, ante todo, “nuevos cronistas de Indias” (Speratti-Piñero 4). Sobre esta misma afirmación, Paco Tovar dice: “Ante una tecnología invasora y omnipresente, de un acceso cada vez más difícil, por no decir imposible, para el novelista latinoamericano, éste sólo podrá hallar su razón de ser en erigirse en una suerte de Cronista de Indias de su continente, trabajando en función de la historia moderna y pasada de este continente, mostrando, a la vez, sus relaciones con la historia del mundo todo [...] una misión [...] de definir, fijar, criticar, mostrar el mundo que le ha tocado vivir.” (60)

múltiples elementos para llevarse a cabo eficazmente, la propuesta de Pérez-Firmat alude a que la cultura cubana, y sus artistas, se valen de elementos culturales múltiples para obtener el producto final. Todas las culturas alienadas en América, sobre todo en el Caribe, conforman lo americano, precisamente como producto nuevo transculturado, siendo prueba de que no se puede definir ni nombrar algo, únicamente, desde la cultura externa a la que se quiere desplazar.

En definitiva, “traduce” su experiencia, convierte sus perspectivas ideológicas, y las expresa en su texto, resultando en un producto transnacional donde intenta mezclar lo americano, lo europeo y lo africano, logrando finalmente un producto que es el resultado de la transculturación: lo que es ser americano. La historia de Haití relatada en las páginas de la novela de Carpentier, expresa una realidad histórica en la que se muestra la motivación de los líderes haitianos como liberadores de un sistema impuesto por Europa. El autor, utilizando herramientas empleadas por los europeos y apoderándose de otro sistema de creencias, hace su traducción e interpretación y adjudica “lo maravilloso” a una realidad americana: indígena-europea-africana.

Bibliografía

Adèkò, Adèlèké. *The slave's rebellion Literature, history, orature. Blacks in the diaspora*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Nueva York: Edición Rayo, 2009.

_____. “De lo real maravilloso americano”. Originalmente publicado en *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Editorial Calicanto, 1976. 83-99. Tomado el 11 de diciembre 2009 http://www.letrasdechile.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=167&Itemid=36.

Chiampi, Irlemar. “El surrealismo, lo real maravilloso y el vodú en la encrucijada del Caribe”. En *Alejo Carpentier: acá y allá*. Pittsburgh: IILI, 2007. 67-91.

Dascal, Marcelo. *Cultural relativism and philosophy: North and Latin American perspectives*. Leiden: E.J. Brill, 1991.

Desmangles, Leslie G. *The faces of the Gods. Vodou and Roman Catholicism in Haiti*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1992. 33-34.

Ellis, Keith. “Reseña de: *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature* de Gustavo Pérez Firmat”. En *Hispanic Review* 59/3 (1991): 366-368.

Kanev, Venko. *Lo real maravilloso como procedimiento literario en la obra de Alejo Carpentier*. Sofía: Biblioteka 48, 2001.

Malinowski, Bronislaw. “Introducción (edición 1940)”. En Fernando Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Madrid: Cátedra, 2002.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Madrid: Cátedra, 2002.

Pérez Firmat, Gustavo. *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature*. Cambridge [England]: Cambridge University Press, 1989.

Santa Cruz, Reynaldo. Entrevista por Oscar Ocaña. *El nuevo mundo "Lo real maravilloso"*. Un paso al frente. Ovo Producciones. 25 de septiembre de 2008. Consultado el 11 de diciembre de 2009 de: <http://vimeo.com/1812514>.

Santí, Enrico Mario. "Introducción (edición 2002)". En Fernando Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Madrid: Cátedra, 2002.

Speratti-Piñero, Emma S. *Pasos hallados en El reino de este mundo*. México, D.F.: El colegio de México, 1981.

Tovar, Paco. "Ideas y sonidos de Alejo Carpentier. La danza de las palabras." En *Alejo Carpentier. América, la imagen de la conjunción*. Barcelona: Anthropos, 2004. 47-68.

Vargas Llosa, Mario. "¿Lo real maravilloso o artimañas literarias?". En *Letras Libres* 32 (enero 2000). Consultado el 12 de diciembre de 2009 en <http://find.galegroup.com.ezproxy.fiu.edu/gtx/start.do?prodId=IFM>

