

01057  
2

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**Tesis:**

**La presencia latinoamericana en Estados Unidos:  
Óscar Zeta Acosta, Reinaldo Arenas y Rosario Ferré**

**que presenta**

**Ivonne Flores Caballero**

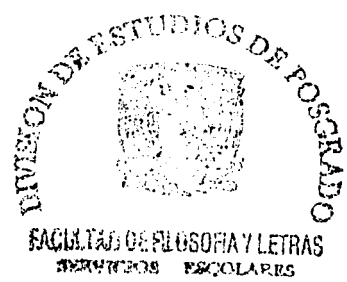
**para optar por el grado de**

**Maestra en Estudios Latinoamericanos**

**Asesor: Dr. Axel Ramírez**

**Ciudad de México, febrero del 2003**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

### Introducción

#### Capítulo 1: Migración Latinoamericana a los Estados Unidos p. 9

1. México - Estados Unidos
2. Cuba - Estados Unidos
3. Puerto Rico - Estados Unidos

#### Capítulo 2: Literatura Étnica vs. literatura de exilio p. 34

##### 1. Literatura Chicana p. 43

- El mito de Aztlán como símbolo literario
- Influencia de la literatura norteamericana en Óscar Zeta Acosta
- Influencia de la obra de Óscar Zeta Acosta en la literatura mexicana

##### 2. Literatura Cubano - Americana p. 59

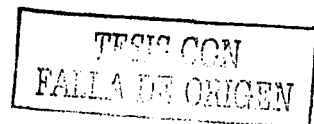
- El despegue: 1970-1979
- La consolidación: 1980-1998
- Narrativa posutópica: el núcleo del Mariel
- Balseros, un tema recién incorporado
- El mito o sueño de la Revolución

##### 3. La Literatura Puertorriqueña p. 76

- Generación del cuarenta-cincuenta
- La generación del sesenta-setenta
- El doble Puerto Rico
- Aparecen *los Nuyoricans*

#### Capítulo 3: La búsqueda de la Identidad p. 100

- Identidad individual, colectiva y adscrita



La identidad real y la identidad falsa

Identidad y literatura

La Autobiografía como búsqueda de la identidad

**Capítulo 4: Óscar Zeta Acosta** p. 124

Óscar Zeta Acosta. Biografía

Autobiografía

El mito de Aztlán en Acosta

La identidad e integración étnica a través de las novelas de Óscar Zeta Acosta

Análisis de las novelas a través de la Antropoliteratura:

*La autobiografía del Búfalo café*

*La revuelta de las cucarachas.*

**Capítulo 5: Reinaldo Arenas** p. 179

Reinaldo Arenas. Biografía.

Autobiografía

El mito de la Revolución para Arenas

El caso Arenas

La identidad y exilio a través de las novelas de Reinaldo Arenas

Análisis de las novelas a través de la Antropoliteratura:

*Celestino antes del alba (antes Cantando en el pozo)*

*Viaje a la Habana.*

**Capítulo 6: Rosario Ferré** p. 236

Rosario Ferré. Biografía

Autobiografía

La ambigüedad del Estado Libre Asociado en Ferré

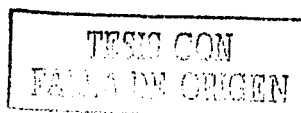
El caso Ferré

La identidad y ambigüedad a través de las novelas de Rosario Ferré

Análisis de las novelas a través de la Antropoliteratura:

*La batalla de las vírgenes*

*Maldito amor.* P. 285





**Conclusiones p. 305**

**Bibliografía p. 310**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*Este trabajo representa mucho más que un escrito, es la decisión de querer terminar con un ciclo que ha representado un gran esfuerzo: desde la elección del tema que era todo un desafío, el seguir con una herencia cultural y tradicional familiar, el buscar el material en los archivos en la Universidad de California de los Ángeles y la Universidad Estatal de California, el leer documentos en inglés y traducirlos al español, así como luchar contra la adversidad.*

*Por ello, dedico este trabajo a todas las personas que lo han hecho posible:*

*A la memoria de mi padre: Alejandro Flores Vargas, quien a pesar de estar internado en el Hospital me seguía animando a estudiar.*

*A mi madre: Delfina Caballero Rodríguez, quien siempre me ha apoyado y ayudado en todas las empresas que he realizado.*

*A mis hermanos: Alejandro, Rogelio, Rebeca, David y Benjamín.*

*Al Doctor Axel Ramírez Morales por su asesoría, ayuda y comprensión.*

*Al Doctor Ricardo Melgar Bao.*

*Al Doctor Mario Magallón Anaya.*

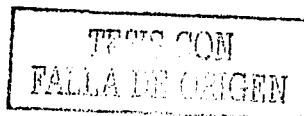
*Así como todos aquellos que están al otro lado de la frontera norte y han logrado consolidar una cultura e identidad latinoamericana...*

*A mi abuela María Rodríguez Ortiz*

*A mis tíos: Consuelo Caballero y Carlos Aréchiga*

*A Lourdes Vivanco*

*Quienes vivieron y murieron en Los Ángeles, California, y que sin embargo, sus pensamientos siempre estuvieron en México...*



Este tema propio de Estudios Latinoamericanos se desarrollará con seis novelas de tres escritores latinoamericanos, el análisis que se hace de ellas, es histórico-cultural, no literario, es decir que se estudian los productos culturales y hechos sociales que aparecen en cada una de ellas. Por lo que es, o se pretende que sea, un análisis innovador o una nueva manera de entender y comprender a la Historia, a través de la Literatura. De hecho, los relatos aparecidos en ellas, son en gran parte autobiográficos, es decir que retratan el momento histórico por el que atraviesan los personajes, muestran su ideología, el por qué de sus conductas y decisiones.

El hecho de que México, Cuba y Puerto Rico estén siempre vinculados a Estados Unidos, a través de la familia, historias individuales y colectivas, política, sociedad, economía, arte, incluso ideología, hace necesario investigar y explicar estas uniones y diferencias.

La migración a la Unión Americana por parte de la población de los países latinoamericanos es un hecho que tiene consecuencias no sólo en la población migrante y sus naciones, sino también para Estados Unidos.

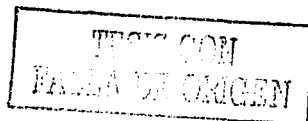
Como tema de Estudios Latinoamericanos esta relación que existe entre Estados Unidos y Latinoamérica hace que estas historias no estén alejadas, sino más bien, muy unidas.

Esta investigación pretende analizar y revisar cómo los distintos productos culturales de la literatura latinoamericana pueden ser elementos de análisis de la migración a Estados Unidos, dando como resultado la producción de una literatura étnica y una literatura del exilio.

Se muestra cómo la cultura latinoamericana permanece, es absorbida, olvidada o transformada, es objeto de vergüenza u orgullo en Estados Unidos a través de personajes, distintos sujetos, obras, esquemas, problemas y situaciones que plantean los escritores en sus obras.

En cada caso, la *transformación* del sujeto es única, es decir, desde que nace y vive en su país de origen, a cuando decide salir de él para irse al *otro* definitivamente o regresar para volver al *suyo*. (Migración y sus connotaciones).

Este proceso migratorio individual y colectivo es un reflejo que tiene un desarrollo con características propias y que va a dar distintos resultados, productos, transformaciones, ideologías, sensaciones y sentimientos en cada uno de ellos. Los personajes de las obras estudiadas también son *transformadores* de la realidad, la migración no sólo representa un hecho histórico que se muestra a través de sus novelas, sino que refleja su ideología, sentimientos, sensaciones, emociones, recuerdos, del ser humano, de entenderse primero como sujeto y poder



contestarse a toda esa serie de preguntas inconclusas interminables que tienen que ver con la historia personal, familiar, nacional y social.

Además la concepción del *otro*<sup>1</sup> o la *otredad*, a partir de sujetos o individuos que están dentro de una sociedad, pertenecen a ella o son el producto de ella, la relación de cada uno de ellos con el resto de la sociedad, y cómo la perciben: de rechazo, asimilación o indiferente.

El hecho de perseguir un idealismo, utopías o sueños no realizados que cada uno de ellos deseaba:

Óscar Zeta Acosta como chicano pretendía hacer una *Revolución*, defender a sus colegas y sacarlos de la cárcel, incluso llegó al extremo de pensar en independizarse del gobierno de Washington. Óscar Zeta Acosta, *el Bifalo café* representa el ejemplo y modelo de concientización de clase<sup>2</sup>, grupo<sup>3</sup> y etnia<sup>4</sup> dentro de una sociedad como la estadounidense, él muestra un proceso transformador que va de la indiferencia o ignorancia del Movimiento Chicano hasta ser un activista político. Acosta es uno de los escritores chicanos menos conocidos por los chicanos, estadounidenses y mexicanos que escribió dos novelas, que no sólo muestran el

---

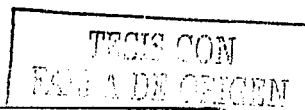
<sup>1</sup> Las definiciones del *otro* más comunes son las representadas a través de estereotipos, que consisten en atribuir determinadas características, reales o no a otros colectivos. Estos atributos pueden ser negativos o positivos, dependiendo de dos factores fundamentales: las relaciones existentes entre el grupo estereotipador y el estereotipado (conflicto, competencia, armonía, cooperación, situación semejante frente a un tercero, etc.) y la necesidad de autodefinirse frente al grupo estereotipado (búsqueda de cohesión interna y diferenciación), como consecuencia de un alto deseo de singularidad. La estereotipia se fundamenta en la segmentación del entorno en dos categorías esenciales: mi grupo y los demás. Los demás, a su vez, son reconocidos como pertenecientes a grupos diferentes, elaborando una tipologización de los mismos. Como caracterización burda, y a veces irracional, se sustenta en elementos simbólicos de autoafirmación del grupo en cuanto que diferente de otros. El resultado de esta categorización social es un conjunto jerarquizado de los *otros* con significación colectiva y que tiene implicaciones interactivas. Queda claro que el inmigrante es un sujeto que pertenece a la categoría del *otro* una vez asentado en una comunidad previamente definida como *nosotros*.

A la par, también se han dejado sentir voces discrepantes de intelectuales y movimientos cívicos solicitando el reconocimiento del *otro* diferente y su derecho, como persona a instalarse en cualquier territorio que dignifique sus condiciones de vida.

<sup>2</sup> Las clases sociales son grandes divisiones de las sociedades complejas, y los miembros de las divisiones de las diversas clases poseen cantidades distintas de riqueza, poder y prestigio, derivados de sus posiciones respectivas en la división del trabajo. El término adquirió vigencia junto con las transformaciones sociales concomitantes al crecimiento del capitalismo industrial; su significado tiene una profunda influencia de la obra de Carlos Marx, quien formuló un modelo de desarrollo que destacaba los patrones emergentes de una estructura simplificada de clase a medida que las sociedades avanzaban hacia un modelo universal de organización social impuesto por el capitalismo burgués.

<sup>3</sup> El grupo social a diferencia de la clase social, en la cual los individuos pertenecen a ella aun sin quererlo o ser conscientes, el grupo es la *asociación voluntaria o consciente de individuos*.

<sup>4</sup> Grupo de familias en el sentido amplio de la palabra, en un área geográfica variable, cuya unidad se basa en una estructura familiar, económica y social comunes y en una lengua y cultura asimismo comunes.



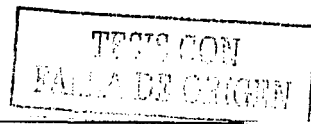
momento histórico, sino que es una voz tanto individual como colectiva, de la concepción de lo que significa el concepto *chicano*. De los tres autores estudiados, es en el único en el que aparece el concepto de frontera<sup>5</sup>. En Óscar el concepto del otro es: el yanqui<sup>6</sup>, el mexicano y la mujer.

Reinaldo Arenas como cubano, contrarrevolucionario y homosexual buscaba la *comprensión* y denunciar lo que padeció en Cuba: persecución, señalamiento, aislamiento, incluso tortura, para él todo lo que viniera de la Revolución o del régimen Castrista le causaba daño o temor y pensaba que al salir de su país, iba a encontrar un refugio no sólo político, pensó que iba a ser feliz. La novela de Reinaldo Arenas constituye un testimonio de naturaleza histórica que revela un periodo de la historia social moderna e incluso posmoderna del pueblo cubano; y porque aparece dentro de las manifestaciones de sectores marginados y vilipendiados de la sociedad cubana.

Rosario Ferré desea reafirmarse como mujer, intelectual y puertorriqueña, aunque se excusa el hecho de pertenecer a la burguesía, y a la clase social que en su país prefirió el Estado Libre Asociado, hecho relativamente ambiguo, y criticado en gran medida por el resto de los países latinoamericanos. Rosario Ferré es la prototípica burguesa cuidada, que ha estudiado en los mejores colegios, incluso en el extranjero, que tiene pretensiones intelectuales, sin embargo, no puede resolver sus enormes contradicciones interiores con respecto al otro: el otro es el hombre, su pareja, su esposo, pero también es el pobre, la figura patriarcal, Estados Unidos, pero también el resto de los países de Latinoamérica. Su condición de clase y género la determina, pero a la vez la define, más que como cualquier otra cosa como mujer y como en ninguno de los dos anteriores, está presente su preocupación por el matrimonio, la familia, que es un espejo de la nación, una familia indeterminada, también ambigua y confusa, que no sabe lo que quiere. La obra de Rosario Ferré muestra una metáfora de su país y el proceso histórico por el que ha pasado: colonialismo español, una breve independencia y después pasa a ser una estrella más de la Unión Americana. Sus personajes mujeres son ambiguos y contradictorios, quieren rebelarse,

---

<sup>5</sup> El concepto de *frontera* no sólo aparece en la literatura histórica o testimonial, sino también en la literatura fantástica e infantil, como en Lewis Carroll, con *Alicia en el país de las maravillas*, o *A través del espejo*, la frontera es otra *dimensión*, es *otro mundo* y que se da precisamente a través del espejo. Una vez que se ha pasado la frontera, se da la transformación del sujeto, la percepción y proporción de las cosas cambian, la relación del individuo con los *otros* también se transforma; cómo se ve a sí mismo y cómo es visto por los demás, sin dejar de ser el sujeto. En la literatura latinoamericana, en la obra de Jorge Luis Borges, el traspaso de un punto a otro del universo por el sujeto, lo convierte en un semidios, es decir, deja de ser un mortal cualquiera para tener la visión de todas las cosas. En Juan Rulfo el paso de un mundo a otro, lo convierte al sujeto en un ser sobrenatural, que puede jugar con el tiempo. En todos los casos se ha traspasado un límite, una barrera, *una frontera*.



sin embargo, no se atreven, quieren ser libres e independientes, pero no pueden, están amarrados al régimen; los hombres son vengativos, necios e indefinidos como seres humanos.

Cada uno de ellos va a construir su identidad<sup>7</sup> de manera distinta, tanto como individuos, como en sus novelas y en sus personajes. Sus vidas e ideologías son muy distintas.

A través del análisis antropológico de éstas novelas se pueden detectar la presencia o ausencia de una identidad, o diferentes formas de identidades.

El género autobiográfico como un proceso de autodefinición, autoconocimiento que muestra además parte de la historia individual y colectiva, y en el que aparece también el pensamiento, sensibilidad y actos del sujeto. Esta tesis considera a este género histórico-literario como herramienta de revaloración para analizar la cultura latinoamericana en Estados Unidos. La esencia es lo que acompañan a estas obras y autobiografías: la historia a través de la literatura. En Zeta Acosta el Movimiento Chicano, en Arenas la Contrarrevolución y en Ferré el Estado Libre Asociado.

Esta tesis tiene como objetivos demostrar la identidad o identidades que puede tener un ser humano, fuera de su contexto original. Cómo el exilio<sup>8</sup> e insilio<sup>9</sup> forman parte de su vida cotidiana de los tres escritores estudiados, así como la adopción e incorporación o rechazo a una nueva cultura.

El presente trabajo se analizará a través de la Antropoliteratura: Antropología Literaria: "el estudio de la asimilación de símbolos, cargas sentimentales, rituales, semántica, planes tiempo - espacio, y que permite a su vez, la descripción de los personajes y la ambientación en un texto literario<sup>10</sup>".

## Capítulo 1: Migración Latinoamericana a los Estados Unidos

---

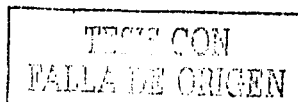
<sup>6</sup> Este término para denominar al habitante estadounidense de origen inglés tiene muchas acepciones: yanqui, gringo, ookie, gabacho.

<sup>7</sup> Conjunto de características o circunstancias que hacen que alguien o algo o algo sea reconocido, sin posibilidad sin confusión con otro. Conciencia que tiene un individuo de su pertenencia a uno o varios grupos sociales o a un territorio, y significación emocional y valorativa que resulta de ello. Ver *La identidad* de C. Lévi Strauss y *Nosotros y los otros* de T. Todorov.

<sup>8</sup> Separación de una persona de la tierra en que vive. Expatriación generalmente por motivos políticos.

<sup>9</sup> Según la definición del doctor Axel Ramírez, el insilio es cuando los habitantes que no salen de su lugar de origen, es decir, que no emigran. En este sentido, se puede hablar de un insilio figurado, porque los tres autores, siempre llevan en su interior, a su ciudad, pueblo y país de nacimiento.

<sup>10</sup> Ver Axel Ramírez, *La Filosofía del Pensamiento Chicano: Only Good Times* de Juan Bruce Novoa.



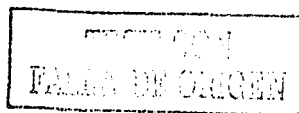
El Fenómeno social de la migración ha implicado una serie de problemas: multiculturalismo, racismo, xenofobia, extranjería, alteridad, ciudadanía, exclusión social, asilo y refugio... las causas pueden ser: falta de acceso a la tierra, bajos salarios, bajos niveles de vida, falta de libertades políticas, represión ...

La movilidad ha acompañado a los seres humanos desde los inicios de la historia.

El término *migración* hace referencia a uno de los fenómenos sociales más importantes de nuestra era, formando parte del común acervo cultural y lingüístico. La Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura, creada en 1946, (UNESCO) por ejemplo, define a las migraciones como los desplazamientos de la población de una delimitación geográfica a otra por un espacio de tiempo considerable o indefinido. Esta definición es notablemente ambigua, ya que no determina cuál es la delimitación geográfica a traspasar para que el desplazamiento sea considerado migración, como tampoco especifica la duración del desplazamiento que confiere a éste tal carácter, ya que no todos los movimientos geográficos de población deben ser considerados migraciones. Según sea el lugar de origen, se puede llamar a los inmigrantes de países desarrollados el término *extranjero*, mientras que el de *inmigrante* termina por aplicarse exclusivamente a aquellos extranjeros que proceden de países económicamente más desfavorecidos. La percepción de que hay diferentes *tipos* de inmigrantes se difunde, perpetúa y acentúa a través del lenguaje, estableciendo una distancia cada vez mayor entre ambos grupos de extranjeros y, con ello, reforzando la mayor permisividad hacia unos y el rechazo social hacia otros. La creciente carga peyorativa del término *inmigrante* se refleja no sólo en los desplazamientos internacionales, sino también en los internos, tendiendo actualmente a evitar la aplicación de tal término a las personas que se desplazan dentro de un mismo país por entenderse como un apelativo ofensivo. Según Jackson, para que un traslado pueda considerarse como una migración deben concurrir tres circunstancias relativas:

- a) Espacial. El movimiento ha de producirse entre dos delimitaciones geográficas significativas (como son los municipios, provincias, regiones o países).
- b) Temporal. El desplazamiento ha de ser duradero, no esporádico.
- c) Social. El traslado debe suponer un cambio significativo de entorno, tanto físico como social.

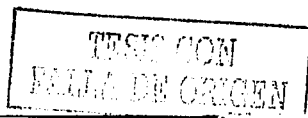
Así, serán consideradas migraciones los movimientos que supongan para el sujeto un cambio de entorno político-administrativo, social y cultural relativamente duradero; o, de otro modo, cualquier cambio permanente de residencia que implique la interrupción de actividades en un lugar y su reorganización en otro. Sin embargo, no son consideradas migraciones los desplazamientos turísticos, los viajes de negocios o de estudios, por su transitoriedad y no



implicación de reorganización vital, o los cambios de residencia dentro del mismo municipio, por no suponer un cambio de entorno político-administrativo ni derivarse necesariamente de él, la interrupción de actividades previas. El proceso migratorio se inicia con la *emigración* o abandono, por parte de una persona o grupo, del lugar de origen por un periodo de tiempo prolongado o indefinido. Con respecto a este lugar de origen, el sujeto migrante es considerado como *emigrante*. Lógicamente, cuando se abandona un lugar se hace para instalarse en otro. La *inmigración*, o asentamiento de población foránea en el seno de una comunidad dada, constituye la segunda fase. En relación al lugar de destino, el mismo sujeto o grupo que había abandonado su lugar de origen, ahora adopta la figura del *inmigrante*. Aunque emigración e inmigración forman parte de un único proceso dinámico con un único protagonista (individual o colectivo) el hecho de que existan dos comunidades diferentes implicadas, la *emisora* y la *receptora* origina una perspectiva diferente y unas consecuencias diferentes para el momento de la emigración y para el momento de la inmigración. En esta primera fase se encuentran tres elementos: comunidad emisora, comunidad receptora y migrante individual o colectivo y dos subprocesos migratorios: la migración y la emigración. El fenómeno migratorio abarca tres subprocesos analíticamente diferenciables: la emigración, la inmigración y el retorno, mientras que hay cuatro implicaciones de las migraciones: demográfica, económica, social, identitaria y cultural. En cuanto a la dimensión económica, la causa principal es la reducción del volumen de la pobreza y/o desempleo para los migrantes, pero que también tendrá efectos positivos para la economía del país receptor. Sin embargo, aunque el traslado puede mejorar las condiciones de vida económicas de los migrantes, estas condiciones no suelen ser equiparables a las de los trabajadores nativos, pues estos suelen desempeñar los puestos de trabajo peor remunerados, de menor prestigio social o más peligrosos. Si la situación es de *ilegal*<sup>11</sup>, el panorama se complica y agrava notablemente, ya que la vulnerabilidad y desprotección son máximas. Por su parte, la recepción de inmigrantes, sobre todo en determinadas circunstancias de volumen, visibilidad y concentración, tienen también importantes implicaciones para la sociedad receptora en el ámbito de la convivencia social. A mayor diversidad cultural, mayores serán los retos para la población autóctona e inmigrante en aras de encontrar estrategias específicas de convivencia. También dentro del ámbito social, y tomando la comunidad receptora como protagonista, la inmigración suscita nuevos problemas sociales, además del de la convivencia en la diversidad cultural. Entonces surge la necesidad de plantearse el control de las fronteras y, por ende, de la

---

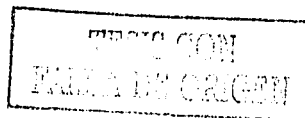
<sup>11</sup> Se le llama al emigrante o extranjero que no tiene documentos para comprobar su estancia legal en el país que radica.





elaboración de una política de inmigración. Para los propios inmigrantes, el asentamiento en una sociedad diferenciada de la propia en muchos sentidos (cultural, económica, legal e incluso racial o étnica) supone un importante esfuerzo de resocialización. Estrechamente relacionadas con la dimensión social se encuentran las que hacen referencia a la cultura e identidad individual y colectiva de los sujetos implicados en el proceso. Por otro lado, sin embargo, la limitación de las masas de población que podrían otorgar un carácter autóctono a los cambios procedentes del exterior dejan a las comunidades emisoras en una situación de vulnerable ante las influencias culturales externas. La fuerte presión hacia la implantación de elementos culturales mundialmente dominantes, tan característica de los procesos conocidos como *globalización*, encuentra en las sociedades emigrantes un terreno fértil y sin excesiva resistencia, máxime cuando a la emigración, se le une un importante proceso de retorno de los antiguos emigrantes. En este caso, los propios emigrantes retornados pueden ejercer un importante papel como agentes *colonizadores*, portando elementos culturales adquiridos en las sociedades de destino y aplicándolos, a su regreso, a sus propias comunidades de origen. Si la sociedad receptora no está preparada para ello, la afluencia de inmigrantes puede ser percibida de forma nociva, como una amenaza a su identidad colectiva. En este sector, las actitudes racistas y xenófobas se abrirán paso con inquietante facilidad.

No basta con querer emigrar, es necesario que el país de destino acepte la estancia del nuevo inmigrante. Para ello se deben cumplir una serie de requisitos que determinan la admisión y establecen la situación jurídica del inmigrante en el nuevo país. Cuando el inmigrante cumple todos los requisitos legales para instalarse, se dice que la inmigración es legal; cuando no es así, y a pesar de todo el inmigrante se instala en el país de destino, se está ante una inmigración ilegal. Cabe decir que la legalidad o ilegalidad es un atributo ligado a situaciones, hechos o acciones, pero nunca a personas. Por ello no es correcto hablar de inmigrantes legales o ilegales, a pesar de que el uso de estos términos está totalmente extendido, sobre todo para el caso de estos últimos. Es más correctos denominarlos inmigrantes indocumentados, irregulares o clandestinos, además de que ello disminuiría la fuerte carga negativa que recae sobre este tipo de inmigrantes. Por otro lado, y aunque es menos frecuente en las sociedades occidentales, donde existe una reconocida libertad de emigrar (no así de inmigrar), los movimientos también pueden ser ilegales o legales desde el punto de vista de la emigración. Así, algunos países, más en el pasado que actualmente, no permiten la salida al exterior de sus ciudadanos con completa libertad. En estos casos, la emigración también puede reconocerse como legal o ilegal. En cuanto a su duración, las migraciones pueden ser clasificadas como transitorias o definitivas.



A diferencia del emigrante voluntario, el refugiado se ve obligado a abandonar su país porque en él corre peligro su propia vida o integridad física. Por otro lado, los movimientos de refugiados suelen producirse súbitamente y en situaciones sociales de gran tensión: conflictos armados, revueltas sociales violentas, instalación en el poder de regímenes autoritarios, persecuciones de carácter político, ideológico, religioso o étnico. Consecuencia de ello es la indefensión jurídica en que el refugiado se encuentra en su propio país, requiriendo por tanto, la protección de otro país o de la propia comunidad internacional. Se trata de desplazamientos masivos desde un mismo lugar de origen en los no hay tiempo para la planificación, por lo que el lugar de destino generalmente suele ser incierto. Son los países más pobres los que más refugiados generan, pero también los que más refugiados y desplazados acogen, lo cual puede sorprender a quien piense en un Occidente acogedor y defensor a ultranza de los derechos humanos.

Sin embargo, como afirman Castles y Miller (1993), la emigración internacional jamás ha tenido tanta difusión, ni ha sido tan importante en términos políticos y socioeconómicos como lo es actualmente. Nunca antes se había percibido la migración internacional como un problema que afectase a la seguridad nacional y en estrecha relación con el conflicto a escala global. Tres son las dimensiones en las que se percibe esta generalización del fenómeno migratorio en el mundo contemporáneo: crecimiento constante del volumen de migrantes, ampliación de las redes migratorias y la diversificación de los tipos migratorios. Se observa que todas las migraciones, sin excepción, han incrementado sus efectivos inmigrantes entre 1965 y 1995. Es más, son los países en vías de desarrollo los que soportan mayor volumen de población inmigrante, en buena medida debido al fuerte control y restricción de afluencias migratorias que están desarrollando los países más poderosos de Occidente durante las últimas décadas.

Otro tipo de migración que todavía no es objeto de estudio de los especialistas es lo que en otros momentos históricos se denominó *fuga de cerebros*, en general dentro del contexto de la *guerra fría*, hoy día se está configurando como un amplio movimiento de capital humano que trasciende las fronteras nacionales, muchos de ellos logran trabajar como profesionales, y de esa manera no ser el último escalafón de la estructura social. Sin embargo, aunque hay migración de egresados de universidades latinoamericanas a los Estados Unidos, también existe un gran porcentaje de estos licenciados que no trabajan en el mercado laboral de su profesión, y que trabajan como braceros, son los que no logran legalizar sus papeles o su propia estancia.

La migración no es ajena al capital cultural de los migrantes, ya que cuando emigran llevan consigo toda su cultura, lenguaje, tradición, y llevan consigo la reproducción de la clase y

estructura social a la que pertenecían a su país de origen<sup>12</sup>, como señala Max Weber<sup>13</sup>: “un campesino puede aislarse en su condición de campesino, con respecto a la práctica del trabajador de la tierra, es decir, cierto tipo de relación respecto a la naturaleza, en lo referente a una estructura social determinada”.

De los autores aquí estudiados, el caso de las familias de Óscar Zeta Acosta y Rosario Ferré se cumple claramente con este precepto. La familia Acosta aunque halla emigrado para mejorar su economía, no puede insertarse en la clase media estadounidense; mientras que la familia Ferré está presente su condición de políticos terratenientes burgueses. En el caso de Reinaldo Arenas, pudo escapar a su destino de hijo de campesinos a intelectual anticasta.

Dentro del capital cultural llevado por los migrantes, destaca la categoría de su lengua nativa al país receptor, para después alternarla con la nueva lengua adoptada, lo que puede derivar en una nueva lengua llamada *spanglish*, lo que producirá nuevas formas de expresión en la sociedad y en la literatura. En el caso de los migrantes más jóvenes (niños y adolescentes) o hijos de migrantes, es más fácil que éstos adopten más rápido al inglés y que usen menos el español o sólo hablarlo en la casa, con los padres y adultos mayores. En el caso de la familia Acosta, a Óscar le fue prohibido hablar español desde su infancia dentro de su familia, y se le olvidó por completo; Ferré dice que a ella le fluyen las ideas naturalmente en español (su lengua materna), en inglés tiene que tomar el diccionario, sin embargo, una misma novela puede resultar diferente en inglés; para Reinaldo el inglés era una lengua fría y ajena.

Según las leyes de migración de Ravenstein<sup>14</sup>, existe una relación entre la migración y la distancia recorrida, de manera que a mayor distancia menor era el volumen de desplazamientos efectuados. Así, el mayor número de migraciones correspondían a desplazamientos cortos, disminuyendo su volumen a medida que aumentaba la distancia recorrida. Por otro lado, aquellos migrantes que recorren largas distancias lo hacen atraídos por grandes centros industriales y comerciales.

a) Las migraciones por etapas. Los movimientos migratorios hacia los grandes centros industriales y comerciales se producen por etapas cuando la distancia a recorrer desde el origen hacia el destino es larga. Así, los desplazamientos se producen desde los lugares más pobres

<sup>12</sup> Bourdieu, Pierre. *Condición de clase y posición de clase*. En: Estructuralismo y Sociología. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

<sup>13</sup> Weber, Max. *Economía y Sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1942.

<sup>14</sup> El primer intento conocido de generalizar sobre las migraciones humanas fue la del geógrafo inglés George Ravenstein. Partiendo de un análisis minucioso de los censos ingleses del siglo pasado llegó a elaborar, más que una teoría, un conjunto de generalizaciones empíricas sobre las migraciones que reunió

hacia los centros inmediatos de absorción, y desde éstos a otros más grandes y atractivos, y así sucesivamente, produciendo movimientos de cortas distancias desde los lugares más remotos a los centros de absorción más inmediatos hasta llegar a los lugares de mayor atracción migratoria.

b) Corriente y contracorriente. Cada flujo migratorio produce una contracorriente compensatoria. Diferencias en la propensión a migrar en los medios rural y urbano. Según los datos manejados por Ravenstein, se percibía una mayor propensión a emigrar en el medio rural que en el medio urbano.

Las migraciones son fundamentalmente masculinas. Las mujeres migrantes, por su parte, prefieren recorrer distancias cortas.

c) Tecnología y migración. Existe una relación clara entre estos factores, de manera que a mayores y mejores medios de transporte se producen mayores flujos migratorios.

La teoría del Mercado del trabajo de Michael Todaro y George Borjas obedecen a las condiciones estructurales del trabajo mundial.

Para Stark no es el sujeto individual el que elabora las estrategias migratorias para mejorar sus condiciones de vida materiales, sino la familia. Los movimientos migratorios son el resultado de una acción colectiva ubicada en el seno familiar. Piore hace hincapié en la desigualdad de los mercados de trabajo nacionales; éstos no conforman una unidad igual para todos los trabajadores, sino que están compuestos por dos niveles: uno inferior para los trabajadores foráneos y otro superior para los trabajadores nativos. A juicio de Piore, los movimientos migratorios son originados, fundamentalmente, por la crónica e inevitable necesidad de mano de obra de las sociedades más desarrolladas: necesidad fundamentada en cuatro características estructurales de las economías más avanzadas:

- a) La inflación estructural. La alternativa es atraer a trabajadores de otros lugares (que se encuentren fuera de las expectativas sociales de la sociedad autóctona) que acepten desempeñar tareas de bajo prestigio a cambio de salarios bajos.
- b) Problemas motivacionales. El estatus social es también importante. En los niveles más bajos del mercado de trabajo las posibilidades de movilidad ascendente son muy reducidas actualmente. Los empresarios requieren que estos segmentos del mercado de trabajo un tipo de trabajador que escasea entre los naturales de este tipo de sociedades: los que desempeñen un puesto de trabajo a cambio de un salario exclusivamente. Este tipo de trabajador se encuentra con más facilidad entre los extranjeros procedentes de países menos desarrollados.

---

en un artículo publicado en el *Journal of Royal Statistical* en 1885 con el título de "The Laws of Migrations".

Las diferencias de salarios y nivel de vida entre las diferentes regiones del mundo posibilita que ciertos inmigrantes extranjeros perciban los bajos salarios como generosos, comparándolos con los de su país de origen. Puesto que no es fácil que lleguen a sentirse plenamente pertenecientes a la sociedad receptora, no les importa desempeñar trabajos de bajo estatus; sus motivaciones son otras y diferentes de las de los trabajadores nativos. De hecho, para muchos de ellos, a juicio de Piore, tener un trabajo remunerado en un país extranjero supone renta y estatus en el propio.

- c) Dualismo económico. El trabajo es un factor variable cuyos costes de infrautilización (desempleo) no recaen sobre la producción, sino sobre el propio trabajador. El segmento primario está constituido por puestos de trabajo cualificados, bien remunerados y estables; el secundario lo forman aquellos trabajos de menor cualificación y mayor inestabilidad. El segmento secundario del mercado de trabajo será el que sufra las consecuencias de las fluctuaciones propias de los ciclos económicos. Así, el dualismo entre capital y trabajo se extiende al mundo laboral, segmentando en dos el propio mercado de trabajo. Los bajos salarios, la escasa cualificación, el bajo estatus social y la inestabilidad propias del segmento secundario difícilmente atraerá a los trabajadores nativos, siendo el mercado de trabajo externo la única vía posible para cubrir estas necesidades.
- d) La demografía de la fuerza de trabajo. En otros momentos históricos, este segmento estaba ocupado por los sectores sociales nativos más desfavorecidos: las mujeres y los jóvenes adolescentes. Tanto unas como otros han desempeñado tradicionalmente los trabajos menos estables y peor pagados, pues su trabajo y salarios eran considerados, por distintas causas, como un complemento transitorio de la economía familiar. Con todo ello, el segmento secundario del mercado de trabajo está preparado para aceptar a trabajadores que cumplan sin problemas las condiciones requeridas: los trabajadores extranjeros.

De hecho, gran parte de la economía de Estados Unidos está sostenida por los trabajadores migratorios de origen mexicano, en esta clase de trabajadores que el resto de la sociedad no acepta, en la familia Acosta, la madre de Óscar era hija de trabajadores agrícolas y su padre hijo de indios de Durango.

La conocida *teoría de las redes sociales*, divulgada por Massey, insiste en la idea de que la duración del asentamiento no se determina exclusivamente en función del proyecto inicial y los objetivos en él trazados. Al igual que en la comunidad de origen, en la de destino los inmigrantes acceden a determinadas redes sociales que, en buena medida, influirán en su decisión de retornar o permanecer, haya o no alcanzado los objetivos prefijados de antemano.

La baja cualificación de la mano de obra extranjera. El propio origen de los inmigrantes, zonas rurales de países no industrializados o poco desarrollados, va a determinar las características de su precaria adecuación a las necesidades laborales más cualificadas de la sociedad receptora: poca o ninguna educación, escasa o nula experiencia en actividades industriales y falta de comunicación al desconocer la lengua del país.

El inmigrante, generalmente, busca en el traslado una acumulación de riqueza suficiente para mejorar sus condiciones de vida en su lugar de origen. Ello tiene consecuencias claras en cuanto al desempeño de labores que, sin requerir cualificación, sean bien remuneradas: aceptación de trabajos peligrosos y amplia jornada laboral. Cuanto menor sea el tiempo de estancia, el inmigrante soportará mejor la ausencia de la familia y amigos, así como las largas jornadas de trabajo y las ínfimas condiciones de vida que a veces ha de soportar. Por otro lado, el deseo de retorno condiciona sus aspiraciones de integración, limitándolas a sus mínimos niveles: no necesitan aprender la lengua ni organizarse sindicalmente.

Otra causa de la transitoriedad de la inmigración pueden encontrarse en la propia legislación del país de acogida. Las leyes de inmigración restringen el periodo de permanencia del inmigrante en base a contratos de trabajo específicos, otorgando permisos de residencia y trabajo generalmente sólo en aquellos casos en que se tenga un contrato (o bien se disponga de medios económicos para la estancia). Finalizado el periodo de trabajo contratado, el inmigrante suele ser devuelto a su país de origen. A esto hay que añadir que los empresarios reclutan a trabajadores extranjeros para trabajos específicos y de duración limitada.

Si bien reconocen que los inmigrantes, sobre todo cuando se trata de extranjeros, se incorporan a los escalafones más bajos del mercado de trabajo de las sociedades receptoras, con el paso del tiempo éstos pueden acceder al sistema de movilidad social ascendente dominante en las economías avanzadas occidentales. Según esta perspectiva, la adquisición de experiencia laboral, de nuevas habilidades o de mayor formación por parte de los trabajadores inmigrantes posibilitan, con el tiempo, su ascenso en la escala social, accediendo a puestos de trabajo mejor remunerados y con mayor prestigio social y dejando espacio libre a los nuevos inmigrantes.

Así pues, la afluencia de mano de obra extranjera se limitará a la ocupación de los trabajos más indeseados, temporales y con ausencia de derechos políticos, e incluso a veces sindicales.

Fuertemente vinculado a este aspecto se encuentra el fenómeno de la inmigración clandestina. Además de las características específicas de los trabajadores extranjeros en situación de legalidad, los indocumentados suman a ellas una situación de sobreexplotación, derivada de la

amenaza de expulsión inmediata y cuya consecuencia es una absoluta dependencia del empleador.

Una última causa de la posición social del inmigrante se deriva de las prácticas discriminatorias asociadas al prejuicio. Se da más importancia al prejuicio étnico, razón por la cual se entiende que el optimismo ante las posibilidades de resolución del conflicto intraclase no está justificado. Este conflicto es prácticamente insuperable debido a que los trabajadores extranjeros conforman no un estrato inferior en el seno de la clase trabajadora, sino una clase en sí misma: una infraclass. A la situación de trabajador se le une la de extranjero o la de su pertenencia a una minoría étnica, racial o cultural, que la separa del trabajador nativo.

La integración de los inmigrantes:

Asimilación: Se trata del proceso de adecuación del inmigrante a la sociedad receptora. Este adquiere la cultura y costumbres de la comunidad de adopción, desapareciendo con ello su condición de *diferente*.

Melting pot: Este modelo de integración implica a todos los miembros de la sociedad (nativos y minorías) en la creación de otra nueva como resultado de la fusión de elementos culturales y raciales.

Pluralismo cultural: Según este modelo, más acorde con las situaciones de hecho y con la tendencia dominante de que ni nativos ni inmigrantes desean perder sus señas de identidad, la adaptación se produciría mediante la adhesión por parte de todos a unos principios comunes de convivencia, pudiendo mantener en ciertos niveles las peculiaridades culturales de cada colectivo y siempre que los conflictos que se pudieran derivar no afectasen a estos principios básicos de convivencia que son los que confieren sentido de comunidad y evitan la fragmentación social.

La diferencia entre entradas y salidas da lo que se denomina *saldo migratorio*. A la hora de elaborar las estadísticas sobre movimientos migratorios, desde el punto de vista del receptor o destino se suelen hacer clasificaciones en función del origen de los flujos o de los inmigrantes. Existen diferentes criterios para esta clasificación. Estos criterios pueden ser: el lugar de origen del desplazamiento, el lugar de nacimiento del inmigrante, la nacionalidad del inmigrante. La integración del inmigrante a la nueva sociedad puede ser: sociolaboral, cultural e identitaria. El concepto de etnia ha estado ligado tradicionalmente a la antropología, y más concretamente a una concepción antropológica determinada: la particularista, proveniente de las ideas románticas de la cultura.

La población de habla hispana en Estados Unidos, clasificada muy a menudo como *chicana, latina o hispana*, se encuentra en vías de construir una nueva cultura, así como una novedosa conciencia étnico-política; una identidad diversa y complementaria cimentada en una fuerte tradición histórica, cultural, lingüística, religiosa, política y geográfica.

La diversidad de la población de origen latinoamericano en Estados Unidos constituye una muestra de este cambio. Según, el último censo del año 2000 del gobierno de Estados Unidos, del total de la población en la Unión Americana con: 281,421,906 habitantes, la población considerada como *hispana*, es el 12.5 %, del total de la población con 35,305,818; de éstos, los mexicanos representan 58.5 % con 20,640,711, concentrados principalmente en los estados del sudoeste: California, Texas, Nuevo México y Arizona.

Los centroamericanos representan el 4.8% de los *hispanos*, con 1,686,937 habitantes repartidos de la siguiente manera<sup>15</sup>:

Costarricense 0.2%, con 68,588  
Guatemalteco 1.1%, con 372,487  
Hondureños 0.6%, con 217,569  
Nicaragüense 0.5%, con 177,684  
Panameño 0.3%, con 91,723  
Salvadoreño 1.9%, con 655,165

Los sudamericanos representan el 3.8% de los *hispanos*, con 1,353,562 habitantes repartidos de la siguiente manera<sup>16</sup>:

Argentino 3.8%, con 100,864  
Boliviano 0.1%, con 42,068  
Chileno 0.2%, con 68,849  
Colombiano 1.3%, con 470,684  
Ecuatoriano 0.7%, con 260,559  
Paraguayo 0.04%, con 8,769  
Peruano 0.7%, con 233,926  
Uruguayo 0.1%, con 18,804  
Venezolano 0.3%, con 91,507

Las diez ciudades con mayor población total de *Hispanos*, son<sup>17</sup>:

I. Nueva York, NY 2,160,554.

<sup>15</sup> Según, la última cifra del Censo de Población del gobierno de los Estados Unidos.

<sup>16</sup> *Ibid.*



2. Los Ángeles, Ca 1,719,073
3. Chicago, Ill 753,644
4. Houston, Tx 730,865
5. Filadelfia, Pa 128,928
6. Phoenix, Az 449,972
7. San Diego Ca 310,752
8. Dallas, Tx 422,587
9. San Antonio, Tx 671,394
10. Detroit, MI 47,167
11. El Paso, Tx 431,875
12. San José, Ca 269,989

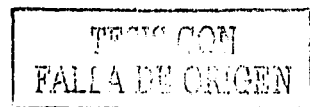
La población de origen latino aumentó un 57.9%, desde 22,4 millones en 1990 a 35,3 millones en el 2000, comparado con un incremento del 13,2% para el total de la población de los Estados Unidos. El aumento de la población varió por grupo. Los mexicanos aumentaron un 52,9%, del 13,5 millones a 20,6 millones. Los puertorriqueños aumentaron un 24,9 por ciento, de 2,7 millones a 3.4 millones. Los cubanos aumentaron un 18,9%, de 1 millones a 1,2 millones. Los latinos de otros orígenes aumentaron un 96.9%, de 5.1 millones a 10,0 millones.

En el 2000, 27,1 millones, o el 76,8%, de las personas de origen latino vivían en los siete estados con población hispana de 1,0 millón o más: California, Texas, Nueva York, Florida, Illinois, Arizona y Nueva Jersey. Los latinos de California eran 11,0 millones (31,1%) del total de la población hispana, mientras la población latina de Texas era 6,7 millones (18,9%). Había entre 500 mil y un millón de latinos solamente en dos estados: Colorado y Nuevo México. En 22 estados había entre 100 mil y 499,999 hispanos. Había menos de 100 mil latinos en 19 estados y el Distrito de Columbia.

Los estados de Nuevo México constituían el 42,1% del total de la población del estado, la mayor proporción entre todos los estados. Los latinos representaban el 12,5% (el nivel nacional) o más de la población del estado en otros ocho estados: California, Texas, Arizona, Nevada, Colorado, Florida, Nueva York y Nueva Jersey. Los mexicanos eran el grupo más grande de hispanos en cinco estados: California, Texas, Arizona, Nevada y Colorado, mientras los latinos de otro origen hispano era el grupo más grande en los estados restantes: Nuevo México, Florida, Nueva York y Nueva Jersey. Los latinos representaban menos del 12.5% de la población en 41 estados y Distrito de Columbia.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*



Los grupos de origen latino estaban concentrados en diversos estados. Las poblaciones mexicanas más grandes (más de un millón) estaban en California, Texas, Illinois y Arizona, en su mayoría estados del suroeste. Las poblaciones más grandes de puertorriqueños (más de 25 mil) estaban en Nueva York, Florida, Nueva Jersey y Pensilvania, en la mayor parte de los estados del noroeste. Alrededor de dos tercios de todos los cubanos estaban en Florida. Los latinos también estaban concentrados en grupos de condados fuera de los cuatro estados que comparten la frontera con México. En particular, esas concentraciones estaban en condados dentro de la región central de Washington, en condados de los estados montañosos de Idaho, Wyoming, Utah y Colorado, en condados alrededor de Chicago, Nueva York y el Distrito de Columbia, y en condados del sur de Florida.

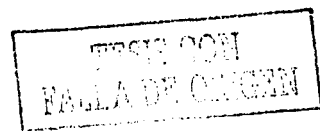
Mientras la mayoría de los latinos vivía en el sur o el oeste, algunos condados en estados no tradicionalmente hispanos como Georgia y Carolina del Norte tenían poblaciones latinas considerables<sup>18</sup>. Los hispanos en algunos condados de Carolina del Norte, Georgia, Iowa, Arkansas, Minnesota y Nebraska representaban entre el 6,0 y el 24,9% de la población total del condado. El porcentaje de latinos dentro de estos condados excedía la proporción hispana (menos del 6,0%) en esos estados. Los latinos del Este de Los Ángeles constituían el 96,8% (alrededor de 120 mil) de la población, el más alto para cualquier lugar fuera del Estado Libre Asociado de Puerto Rico con una población de 100 mil o más habitantes. Los latinos constituían más del cincuenta por ciento de la población en otros 18 lugares. Dos de los diez lugares con el mayor número de latinos: El Paso y San Antonio, también tenían una mayoría de hispanos (76,6 y 58,7%, respectivamente).

La emigración forzada a Estados Unidos creó una dinámica que permitió mantener la unidad nacional de un gran número de la población; el sector joven se formó en este contexto; frente a la opresión cultural implícita en la Proposición 63, que imponía al inglés como lengua oficial no sólo de los boricuas, sino una gran cantidad de migrantes de habla hispana, prácticamente quedaron marginados del seno de la sociedad estadounidense, convirtiéndose en grupos segregados. La realidad nacional de los puertorriqueños se fue delineando más y más en dos dimensiones lógicas: el proceso que se presenta en la isla y la realidad en Estados Unidos.

Mientras tanto, la comunidad hispana continuaba aumentando sus filas: mexicanoestadounidenses, puertorriqueños, cubanos, nicaragüenses, salvadoreños, etc.,

---

<sup>18</sup> Para más información sobre el cambio en la población hispana entre 1990 y 2000, vea Brewer, Cynthia A., y Trudy A. Suchan, 2001, *Mapping Census 2000: The Geography of US Diversity*, Census Special Reports, Oficina del Censo de los Estados Unidos, Washington, D. C.



comenzaron a delinear lo que se conoce en este tiempo como la *América Hispana*<sup>19</sup> asentada en ciudades como: Miami, Santa Fe, Nueva York y San Antonio, Los Ángeles y Chicago, Denver y Union City, Nueva Jersey y Washington, D. C., aunque conservando, en cierta medida, un fenómeno de aglutinación regional.

En general, hasta antes de los ochenta los puertorriqueños eran más notorios en la ciudad de Nueva York, aunque el número de hispanos se ha multiplicado conforme avanza el tiempo. Los dominicanos dominaban prácticamente Washington Heights, el lado este, la parte hispana del sector oeste, Corona y Astoria en Queens, Williamsburgh y Brooklyn continúan perteneciendo a los puertorriqueños<sup>20</sup>. Los ecuatorianos y colombianos tienen presencia en Jackson Heights, mientras que los cubanos se han asentado en Queens, aunque se han hecho más fuertes en Hudson y Hoboken, el oeste de Nueva York y en Elizabeth, Nueva Jersey<sup>21</sup>, algunos hispanos habitan la isla de Staten y han experimentado una movilidad ascendente hasta el condado de Nassau. Para fines de la década de los ochenta, se calculaba que sólo en Nueva York habitaban 900 mil puertorriqueños.

Los primeros en llegar fueron los cubanos, que tenían fuertes conexiones políticas con la capital del país, asentándose en lo que ahora se conoce como Adams Morgan, seguidos por una pequeña oleada de mexicanos y argentinos. Los chilenos llegaron durante el periodo del presidente Salvador Allende, y luego se incrementó su número con el golpe de Estado del general Pinochet; los peruanos aparecieron después del golpe de Estado (1948), y guatemaltecos, nicaragüenses y salvadoreños durante las convulsiones políticas acaecidas durante los años setenta y ochenta. Entre junio de 1980 y junio de 1981 creció el flujo de migrantes, debido sobre todo a la guerra civil en El Salvador y a la emigración de Mariel, en Cuba, aumentando su número a 200 mil hispanos en el área metropolitana de Washington, aunque para mediados de la década se estimaban en 260 mil<sup>22</sup>.

En contraste, los cubanos de Miami han continuado viviendo en una suerte de aislamiento autoimpuesto; considerados como los hispanos más ricos de Estados Unidos, la diferencia de ellos con el resto, es que no pueden regresar a su país; desde inicios de los ochenta hicieron de Miami un enclave bilingüe y bicultural al cual se fueron añadiendo, aunque en menos escala, chilenos, venezolanos, colombianos y argentinos, a pesar de que la política demográfica de Estados Unidos los etiqueta a todos como *latinos*; se estima que en 1988 existían en el país

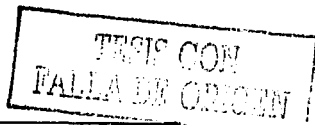
---

<sup>19</sup> Thomas Weyr, *Hispanic USA: breaking the melting pot*, Harper & Row, New York, 1988.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*



casi veinte millones, representando 6.4% del total de la población. Los chicanos, que para efectos del censo son mexicanoestadounidenses, constituyeron el subgrupo más numeroso, tomando en cuenta que más de seis de cada diez latinos eran de origen mexicano; los puertorriqueños fueron clasificados como el segundo subgrupo más grande de latinos, abarcando 13% de todos los hispanos y, en contraste, fueron los de ingresos económicos más bajos.

Para la década de los ochenta, los centro y sudamericanos constituían 12% de los latinos, debido a que, como ya se indicó, la dispersión económica y los problemas políticos en sus países produjeron un gran flujo de migrantes a Estados Unidos; los cubanos eran 5% de la población latina, con la distinción de ser los más viejos en edad, los más educados y los que contaban con ingreso mayor.

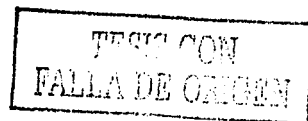
La migración centroamericana es la más reciente, y ha coadyuvado al crecimiento sustancial de los hispanos o latinos; dentro de este grupo, los salvadoreños fueron los más numerosos; para 1985 eran 850 mil y experimentaron procesos de asentamiento muy diferentes a los acostumbrados por los mexicanos; las características demográficas de ambos grupos indican algunas similitudes, aunque también algunas diferencias. Han sido muy afectados por la Ley de Reforma y Control de la Inmigración de 1986, constituida por un complejo conjunto de presiones; dicha ley se elaboró a partir de dos premisas básicas: la primera estipulaba que los inmigrantes indocumentados, para ser seleccionados para el programa de legalización, debían de haber ingresado al país antes del 1 de enero de 1982, y la segunda, que los trabajadores indocumentados empleados posteriormente al 6 de noviembre de 1986, deberían estar en condiciones de demostrar a sus empleadores que eran elegibles para trabajar en el país, lo que tuvo implicaciones sociales y legales que afectaron considerablemente a los migrantes<sup>23</sup>.

Debido a los distintos y continuos flujos migratorios, renació una especie de "nativismo" entre los estadounidenses. En este marco, la propuesta de la ley Simpson Rodino se convirtió en ley en el otoño de 1986; permeada de un sentimiento antinmigrante, pretendía una revisión drástica de la legislación sobre migración, principalmente en lo concerniente a las sanciones para empleadores y el programa de amnistía.

A pesar de que desde 1985 la Corporación Rand llevó a cabo un análisis en el que demostró que los trabajadores indocumentados no constituían un estorbo a la sociedad y que, por el contrario, ayudaban al crecimiento de la economía, surgió la idea generalizada de que había que frenar la inmigración: La Simpson Rodino fue la respuesta política que se esperaba para

---

<sup>23</sup> *Ibid.*



crear pánico y, en un año de elecciones, fue un factor importante para que los estadounidenses se sintieran seguros.

La comunidad hispana está desde hace mucho tiempo, desplazándose rápidamente por todo Estados Unidos, y su impacto en todos los aspectos de la vida estadounidense es por demás palpable; se asimilarán con dificultad por completo al sistema, porque su finalidad es convertirse en un grupo de presión.

La "América Hispana" comienza a sentar raíces, y el Medio Oeste se muestra ya como el "gigante dormido" de la política; de acuerdo con algunos autores<sup>24</sup>, todo parece indicar que Chicago es el lugar lógico y natural para el despegue de la avanzada hispana durante esta década y la de los noventa tendrá que ser más nacional que regional.

Mientras tanto, los cubanos seguirán en Miami, los puertorriqueños en Nueva York; una cantidad mayor de dominicanos se legalizará, y continuará el ingreso al país de colombianos, ecuatorianos, nicaragüenses, etc., que buscarán incrustarse en esa "América Hispana", al tiempo que seguirán activos los grupos radicales que no aceptan ser llamados hispanos o latinos, sino que se han identificado con sus propios principios, exigiendo un espacio en la sociedad estadounidense para existir como chicanos, puertorriqueños, etc., sin que se mutile su libertad por medio de etiquetas que les han sido impuestas<sup>25</sup>.

### México - Estados Unidos

El fenómeno de la migración de indocumentados mexicanos a Estados Unidos tiene una larga historia. En 1853 se fijaron los límites actuales de la frontera México - Estados Unidos y no fue hasta 1894 cuando se crearon las garitas de migración para controlar el cruce de personas. Sin embargo, en aquel entonces, la principal preocupación de las autoridades migratorias no era detener el flujo de mexicanos, sino el de chinos y controlar el flujo por la aduana.

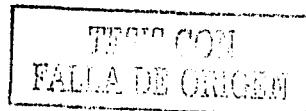
En el siglo XX se distinguen cuatro tipos de inmigración mexicana en Estados Unidos:

- 1) Inmigrantes legales: personas que fueron admitidas por las autoridades estadounidenses, previo otorgamiento de la visa de inmigrantes. Fue el caso de 1, 620, 500 mexicanos de 1870 a 1971<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Padilla, Felix M. y Thomas Weyr, *Migración desde el sur*.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Véase gráfica sobre migración mexicana en Estados Unidos, en Jorge A. Bustamante, "El espalda mojada, informe de un observador participante", en *Revista de la Universidad de México*, vol. xxvii, núm. 6 (febrero de 1973), p. 40.



- 2) Transmigrantes, llamados también *commuters* o “tarjetas verdes”. Son aquellos que han recibido la visa I-151 de las autoridades estadounidense, en la que se les autoriza trabajar en Estados Unidos aunque tengan residencia en México. De esta categoría no existen cifras acumuladas; sin embargo, el registro de “tarjetas verdes” a fines de 1971 indicaba que 735,018 visas expedidas a ciudadanos mexicanos<sup>27</sup>.
- 3) Braceros o personas admitidas por las autoridades estadounidenses para desempeñar trabajos bajo contrato. Durante la vigencia de los convenios de braceros firmados por los gobiernos de México y Estados Unidos, el primero en 1942 y el último en 1964, en este rubro fueron admitidos 5, 050, 093 mexicanos.
- 4) Inmigrantes sin documentos, llamados también “espaldas mojadas” o “alambristas”. Aunque no existen cifras oficiales, se considera que a partir de 1924 a junio de 1972 ha habido 8, 267, 000 arrestos.

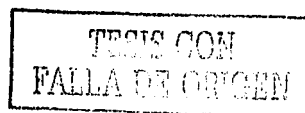
En 1908 el gobierno de Estados Unidos empezó a compilar el número de inmigrantes admitidos por puertos de entrada terrestre (la admisión de inmigrantes por puertos marítimos se venía registrando desde 1820). El crecimiento de la población de inmigrantes mexicanos en Estados Unidos es la siguiente: en 1900: 103,293 personas que declararon haber nacido en México; en 1910, 221,915; en 1920, 486,418; en 1930: 616,998. Sin embargo, algunos investigadores, motivados por las dificultades de empadronamiento que presentó el último censo mencionado con respecto a los mexicanos, han elaborado estimaciones alternativas de la población mexicana inmigrante en Estados Unidos para 1930 que elevaron esa cifra a un millón.

En 1910, los investigadores de la Comisión Dillingham señalaban la inconveniencia de estimular la inmigración de residencia de mexicanos, al mismo tiempo que recomendaban el estímulo de la inmigración temporal de mano de obra mexicana.

Con respecto a los salarios, Manuel Gamio señala que en 1926 los trabajadores agrícolas ganaban de 1.5 a dos dólares por jornadas de ocho horas de trabajo. Saunders y Leonard encontraron que en 1950, el promedio de salarios en la parte sur de Texas era de 2.50 dólares por jornadas de doce horas. Esto quiere decir que 24 años más tarde los trabajadores agrícolas mexicanos seguían recibiendo el mismo salario, en tanto que los precios de los productos agrícolas se habían incrementado mil por ciento durante el mismo periodo<sup>28</sup>. Mientras que el

<sup>27</sup> Comisión de Buena Vecindad de Texas, *Texas Migrant Labor, Annual Report*, 1971, p. 8.

<sup>28</sup> Lyle Saunders y Ollen F. Leonard, “The Wetback in the Lower Río Grande Valley of Texas”, *Inter - American Education Occasional Papers*, núm. 7, University of Texas Press, Austin, Texas, 1951, pp. 16-17.



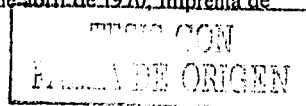
trabajo en el campo es el más mal pagado en Estados Unidos<sup>29</sup>, el negocio agrícola fue considerado en 1971 como uno de los comparativamente más lucrativos en ese país.

En la década de los años treinta, se dio la crisis más severa que ha experimentado ese país y se dio un gran flujo de retorno de muchos extranjeros, entre ellos, los mexicanos. De ahí que el número de mexicanos inmigrantes en 1940: 370,000 fuera menor que el número de mexicanos en 1920, por lo que la repatriación de mexicanos durante la crisis de los treinta fue mayor que la migración neta durante los años del auge económico norteamericano en los años veinte. En ese entonces, el gobierno de México se quejó con el de Estados Unidos por las acciones que éste tomó para devolver algunos mexicanos por la fuerza. Por otra parte, los cónsules mexicanos adoptaron medidas para facilitar el regreso voluntario de mexicanos a su patria.

La migración masiva mexicana a Estados Unidos se reinició a consecuencia de la fuerte escasez de mano de obra norteamericana, especialmente en la agricultura del suroeste, después de que ese país participó en la Segunda Guerra Mundial. Esa escasez llevó a los agricultores estadounidenses a demandar que su gobierno facilitara el ingreso de campesinos mexicanos para que levantaran las cosechas de betabel, algodón, frutas y legumbres. De ahí que el gobierno de Estados Unidos solicitara del mexicano su colaboración para administrar bilateralmente la corriente migratoria de trabajadores mexicanos. El gobierno de México aceptó colaborar de esta manera, aunque expresó reservas al respecto e intentó conseguir garantías laborales para los trabajadores mexicanos. México pudo negociar esta circunstancia. Estados Unidos, negoció un acuerdo de indemnización de las compañías petroleras que habían sido nacionalizadas.

El programa de Braceros de 1942 se renovó durante la guerra y, finalmente, en 1948 se continuó en tiempos de paz. Para Estados Unidos, se justificó el nuevo convenio por una aparente escasez de mano de obra que no resolvió el termino de la guerra, aunque era tan grande esa necesidad, ya que la producción agrícola no tenía la misma importancia que había tenido en tiempos de guerra. Por ello, Estados Unidos redujo la participación directa de su gobierno, limitándose a negociar un convenio con México que fijara los lineamientos de los contratos que después firmaban los empleadores y trabajadores. En 1948, sin embargo, para México, la justificación de su participación en el programa de braceros era otra: ingresaría al país una importante cantidad de divisas y unos ingresos importantes para el sector campesino en las

<sup>29</sup> A. V. Krebs, Jr., "Agribusiness, United States of America: Managment Responsible Only to Itself", en *Migrant and Seasonal Farmworkers Powerlessness*, Senado de los Estados Unidos, Comité de Trabajo y Asistencia Social, XCI Congreso, Primera y Segunda Sesiones, parte 7-B, 15 de abril de 1970, Imprenta de Estados Unidos de América, Washington, 1971, p. 4755.



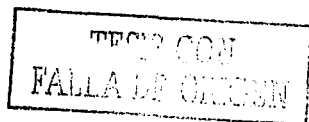
regiones del país que fueron ignoradas después del gran reparto de tierra durante el sexenio cardenista.

En 1951, después de entrar en guerra con Corea, Estados Unidos se vio obligado a reforzar el convenio de braceros y participar más directamente en su administración, en forma parecida a la de la Segunda Guerra Mundial. Muestra de ello, fue la aprobación por el Congreso de Estados Unidos en ese año de una ley que institucionalizó el programa de braceros, llamada Ley Pública 78.

Durante la primera década del programa bracero, algunas condiciones habían permanecido constantes o mantenido similares. Los contratos de trabajo garantizaban que el pago del transporte de los centros de reclutamiento en México al sitio de trabajo y los viáticos, correrían a cuenta del empleador o el gobierno de Estados Unidos; que las habitaciones e instalaciones sanitarias en los lugares de trabajo cumplirían con ciertas mínimas condiciones; que el salario sería el "prevaleciente" en la zona del trabajo entre obreros norteamericanos (pero en ningún caso menor de 30 centavos de dólar por hora); que los braceros no deberían ser utilizados para desplazar a trabajadores estadounidenses ni para mermar los salarios o condiciones de trabajo existentes; que los contratos serían por un tiempo mínimo que variaba entre 45 y 90 días y por un máximo de un año; que se les garantizaba trabajo por cuando menos tres cuartas partes del tiempo de la duración del contrato, y que se prohibía el envío de trabajadores mexicanos a zonas donde México consideraba que se les discriminaba por su origen o nacionalidad. Durante la Segunda Guerra Mundial, todo el estado de Texas fue considerado zona de prohibición por este motivo.

A finales de 1953 y principios de 1954, hubo un conflicto entre ambos gobiernos sobre los términos en que se deberían contratar a los braceros. El gobierno estadounidense presionó exitosamente al gobierno mexicano para que éste permitiera la reducción de ciertas garantías laborales en el convenio de braceros; su propósito, que se logró en el lapso de dos años, fue la sustitución en masa de indocumentados por braceros contratados legalmente. Después, en junio de 1954, con la colaboración del gobierno mexicano, Estados Unidos empezó una campaña de deportación llamada "Operación espalda mojada"; mediante la cual expulsaron cientos de miles de indocumentados a México y obligaron a los empleadores a contratar a braceros legalmente bajo términos más favorables que antes.

A partir de 1959, se advierte un aumento de la oposición norteamericana al programa bracero y éste desapareció en 1963. Las protestas mexicanas en el sentido de que el país necesitaba tiempo para absorber el regreso definitivo de esos trabajadores logró un año más de





vida del programa, el cual terminó finalmente el último día del año 1964. Uno de los argumentos esgrimidos por la Embajada mexicana en Washington para que no se terminara el programa era que, con ello, no se terminaría la migración, sino que aumentaría la de indocumentados. Ese argumento parece encontrar sustento en las estadísticas de expulsados después de la conclusión del programa bracero.

El primer problema al que se enfrentaron fue al de su autodefinición; esto es, a tomar una identidad propia para diferenciarse del resto de los estadounidenses, por lo que decidieron utilizar la palabra *chicano* para autodenominarse.

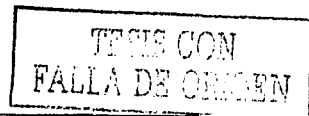
*Chicano* tenía originalmente un significado peyorativo, y era el término utilizado para designar a un mexicano de clase "inferior", entendiéndose por mexicano a un ciudadano estadounidense de ascendencia mexicana, fuese oriundo de Estados Unidos o ciudadano naturalizado<sup>30</sup>, aunque para Juan Bruce Novoa, un *chicano* es cualquier persona de ascendencia mexicana que reside permanentemente en Estados Unidos, quiera o no usar el término<sup>31</sup>, y de acuerdo con Villanueva, *chicano* implicaba una categoría social inferior que designaba a un obrero eventual, transitorio, cuyo marco de actuación era inminentemente agrícola, por lo que se le relegaba a una categoría secundaria. A pesar de las críticas tan acerbas, la palabra *chicano* se popularizó, y hasta la fecha ha funcionado para definir a los mexicanos que nacieron en Estados Unidos y que han optado por no identificarse ni como estadounidenses ni como mexicanos. En este contexto, los chicanos no están de acuerdo con la etiqueta de *mexicanoestadounidenses*, por considerar que es un término impuesto, neutro y con el que se asocia comúnmente a todos los mexicanos nacidos en Estados Unidos que de manera consciente se han asimilado a la vida, costumbres e ideología de ese país, lo que ha provocado una división tajante entre estos dos núcleos, a tal grado que en el contexto de la literatura chicana se etiquetó a dos autores como "antichicanos" por no coincidir con los intereses políticos del Movimiento Chicano: Richard Rodríguez y Óscar Zeta Acosta<sup>32</sup>; sí como a Cecile Pineda<sup>33</sup>. Lo lamentable del caso es que sus obras son claves en la literatura chicana, mismas que hay que abordar y analizar desde el punto de vista estético literario.

<sup>30</sup> Tino Villanueva, *Chicanos, (selección)*, Fondo de Cultura Económica - Secretaría de Educación Pública, México, 1985, p. 7, (Lecturas Mexicanas, núm. 87).

<sup>31</sup> Juan Bruce Novoa. *Encuentro Chicano, México, 1987*, Centro de Enseñanza para Extranjeros Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, p. 221.

<sup>32</sup> Richard Rodríguez es autor de *Hunger of memory: the education of Richard Rodríguez*; Bantam Books, Nueva York y *Days of obligation: my mexican father*, Penguin Books, Nueva York, 1993.

<sup>33</sup> Cecile Pineda, *Frieze*, Viking Penguin, Nueva York, 1986, *Face*, Viking Penguin, Nueva York, 1986, y *The love queen of the Amazon*, Little Brown Co., Boston, 1992.



La década de los setenta permitió detectar que las condiciones sociales de los chicanos en Estados Unidos no eran las mismas que las de los negros<sup>34</sup> ni mucho menos similares a las de otras minorías. Los chicanos descubrieron que eran clasificados aparte, como algo peor de lo que eran; fue prácticamente cuando comenzaron a cuestionar al sistema; a tratar de comprender categorías tales como capitalismo y socialismo. Algunos de ellos: Luis Valdez y Ruvalcaba viajaron a Cuba como parte de la Brigada "Venceremos" para disipar ciertas dudas que tenían; otros más fueron a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, China y Palestina. A su regreso cuestionaron severamente Estados Unidos<sup>35</sup>.

### Cuba - Estados Unidos

Si bien desde el triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959 fue posible observar un nuevo giro en el proceso migratorio de cubanos hacia Estados Unidos, dicha tendencia ya existía históricamente, por lo que no constituyó nada novedoso. Las investigadoras cubanas Rosa María Lobaina Bartelemi y María Teresa Miyar Bolio, describieron, en 1987, las diversas etapas por las que ha pasado la migración cubana. La primera la ubica entre el 11 de enero de 1959 y el 31 de octubre de 1962; la segunda, de noviembre de 1962 a noviembre de 1965; de diciembre de 1965 a abril de 1973 la tercera; y sitúan las dos últimas y más recientes de mayo de 1973 a marzo de 1980, y de abril a octubre de 1980<sup>36</sup>.

La migración Cuba - Estados Unidos tiene un sinnúmero de factores que sería casi imposible mencionar, entre los que destacan, obviamente, la pérdida de propiedades, mismas que fueron requisadas por las leyes revolucionarias; la penetrante propaganda por parte de Estados Unidos para atraer migrantes; la manifiesta inconformidad por parte de algunos sectores de la nueva sociedad cubana por el actual régimen político; la reunificación familiar, así como la incipiente nueva economía de la isla<sup>37</sup>.

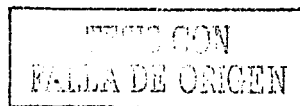
Uno de los sitios preferidos para el asentamiento de los migrantes cubanos, ha sido el estado de Florida, por la cercanía con la isla, el clima semejante y la comunidad cubana ya existente allí; a éste siguieron: Nueva York y Nueva Jersey. Básicamente, Miami se convirtió bastión de las diversas oleadas migratorias; como parte del proyecto para atraer cubanos, se fundó en diciembre de 1990 el *Centro de Emergencia para Refugiados Cubanos* y, un año

<sup>34</sup> Rudolfo Acuña, *Occupied America: A History of Chicanos*, New York, Harper and Row, 1981.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Citados por Axel Ramírez, *Op. cit.*

<sup>37</sup> Rosa María Lobaina Bartelemi y Teresa Miyar Bolio, "Algunas consideraciones sobre la comunidad cubana" en *Cuadernos de Trabajo*, Universidad de la Habana, La Habana, 1987, núm. 4., pp. 90-146.



después, el *Programa para Refugiados Cubanos*, abocados ambos a resolver las necesidades fundamentales de los recién llegados y su relocalización, enfrentándose a un problema mayúsculo: el desempleo.

Al principio se pensó que la migración política cubana de los sesenta sería temporal, pero tuvo que convertirse en asentamientos definitivos ante la imposibilidad de derrocar al gobierno revolucionario de Fidel Castro, a lo que se añadió un injustificado trato "preferencial" a los inmigrantes cubanos, a quienes el gobierno de Estados Unidos les otorgó el estatus de refugiados políticos, colocándolos por encima de chicanos y puertorriqueños<sup>38</sup>.

De los diversos grupos de inmigrantes asentados en Estados Unidos, los cubanos conservan un sello distintivo único: provienen de un país subdesarrollado, mantienen fuertes vínculos de tipo neocolonial con Estados Unidos y tienen una historia migratoria más o menos regular hacia este país.

La inmigración cubana cumplió y cumple una función de política exterior de Estados Unidos, y en gran medida desempeña también un papel básico en la política interna. En el primer caso, los grupos reaccionarios de presión de origen cubano no sólo calbidean en el Congreso, sino que ejercen presión sobre otros países para lograr concesiones con respecto a la relación de esos países hacia la isla y, en segundo lugar, se les han otorgado todos los espacios de política interna para que sean ellos quienes encabezen el liderazgo de la comunidad "hispana".

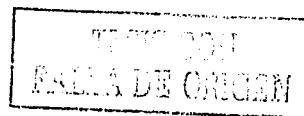
A diferencia de chicanos y puertorriqueños, diversas administraciones estadounidenses han recibido con todas las garantías a quienes salieron de Cuba, diseñándoles programas especiales para el aprendizaje del inglés como segunda lengua, entrenamiento vocacional y profesional, colocación en empleos, ayuda financiera, becas para la educación superior, status de inmigrante especial, etc., que los ha involucrado en un proceso de *ventajas acumulativas*<sup>39</sup> con respecto a otras minorías.

Los logros socioeconómicos alcanzados por los cubanos en Estados Unidos se deben básicamente a esas ventajas adicionales y a su nivel educativo, sobre todo el de los que llegaron en las dos décadas posteriores, que era superior al de otras minorías de habla hispana.

Al desenvolverse en una tendencia política conservadora, los cubanos en Estados Unidos se escudan en etiquetas como "anticomunistas", "anticubanos" o, en algún tiempo, como "antisoviéticos", más como un proceso de mercadotecnia, que al mismo tiempo sirve para apoyar

---

<sup>38</sup> Ramírez Axel y Patricia Casasa (comps.), *Memorias del Séptimo Congreso Internacional de Culturas Latinas en Estados Unidos: el mito de lo umbilical: los latinos en América del Norte*, Centro de Enseñanza para Extranjeros de la Universidad Nacional Autónoma de México - Secretaría General - Universidad de California, Irvine - University of Illinois, México - Urbana - Champaign, 1997.



incondicionalmente la política exterior que el gobierno estadounidense ha venido diseñando hacia Cuba. Cabe señalar que existe un grupo de cubanos que no apoya ni al gobierno de Fidel Castro ni al de Estados Unidos; son cubanos que piensan dentro de un “tercer espacio”, tal vez el de la negociación inconformada, pero muy práctica. Cubanos que han hecho de su *tercer cubanismo* un marco teórico intelectual para discutir, analizar y proyectar sus expectativas de un nuevo futuro cuestionable, pero respetable al mismo tiempo, y quienes representan otra opción, positiva o negativa, pero opción a fin de cuentas.

Para muchos cubanos el “exilio” representó un descenso en su estatus ocupacional, debido a que no pudieron revalidar sus títulos y grados académicos obtenidos en la isla. Asimismo, la enorme competencia laboral y falta de conocimiento del inglés los limitó en cierta medida el marco de acción, aunque el Partido Republicano los adoptó como miembros “naturales” y necesarios, llegando a convertirse en la minoría del presidente Ronald Reagan (1980-1984), con quien lograron escaños en la Asamblea Estatal bajo su patrocinio, logrando un increíble poder sobre el resto de las minorías de habla hispana.

Ante estas actitudes a fines de la década de los sesenta la reacción no se hizo esperar; un grupo de jóvenes exiliados de Cuba y Puerto Rico, así como sus hijos (es decir, la segunda generación) organizaron un movimiento radical basado en el activismo político en beneficio de su comunidad.

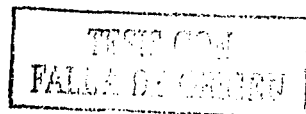
El interesante fenómeno de la juventud cubana radicalizada se convirtió en una gran paradoja: surgió en el seno de una sociedad muy conservadora, cerrada políticamente, y que tenía como premisa el rechazo al sistema cubano. Sin querer adquirir una posición de profetas del pasado, el movimiento de los Jóvenes Cubanos Radicalizados en el Exilio surgió fundamentalmente en el marco de la Universidad de Gainesville, Florida, en donde muchos de ellos formaron la agrupación denominada Juventud Cubana Socialista, conjuntamente con una revista a la que pusieron por título *Areito*<sup>40</sup>.

Por otro lado, desde 1967 se comenzó a organizar un grupo de cubanos en Union City, Nueva Jersey, para constituir equipos de trabajo, cuya finalidad era analizar los problemas por los que pasaba Cuba. Dicho grupo, denominado originalmente *La Cosa*, tuvo una actitud demasiado agresiva hacia Cuba, aunque uno de los subgrupos que la integraban buscaba afanosamente el diálogo, lo que causó la fragmentación de todo el grupo.

---

<sup>39</sup> Citado por Axel Ramírez, *Ibid.*

<sup>40</sup> Areito Grupo, *Contra viento y marea: jóvenes cubanos hablan desde su exilio en Estados Unidos*, Siglo XXI, México, 1978.



La revista *Nueva Generación*, editada primero en Miami y luego en Nueva York, proponía que se abordaran los problemas de Cuba y su revolución sin prejuicios, como debe ser un sano debate, legitimando la discusión y abriendo un momento propicio para el diálogo; las Reuniones de Estudios Cubanos constituyeron una serie de mesas redondas en las que cada dos años se discutía todo lo concerniente a la isla, y que cristalizó en el Instituto de Estudios Cubanos, cuyo pluralismo representó un nuevo enfoque<sup>41</sup>.

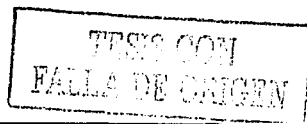
La pasión amorosa y el compromiso político se incrustó en la comunidad cubanoamericana de Estados Unidos, fenómeno que no sucedió en México, o no fue tan visible. Se diferenciaron dos culturas: los que combatían el comunismo desde Brooklyn, hasta los que lo apoyaban en California, Nueva York y La Habana, pero se entrelazan con la misma fragilidad en San Juan y Chicago, o México y Los Ángeles en tormentosas relaciones que nunca llegaron a culminar. En este particular caso, el postulado fundamental de estos jóvenes era el reclamo de ser cubanos, así como el derecho de expresar libremente su propia concepción de ser *cubanos*, no estadounidenses, y su libre y voluntaria relación con la revolución cubana, sobre todo para no llegar a constituir un grupo más en Estados Unidos, porque, de aceptar el *establishment*, ya no serían cubanos, sino *cubanamericans*, etiqueta por demás artificial y superflua, aunque esto nos conduciría directamente a otra controversia<sup>42</sup>.

De 1962 y hasta 1972, es considerado el periodo nacionalista de los grupos de habla hispana; la juventud desempeñó un papel fundamental y básico porque sustentaba una base política diferente, otorgándole un sello característico en un tiempo histórico muy importante. Mientras tanto, los cubanos continuaban ganando espacios; de manera paulatina se fueron adueñando de comercios y pequeñas empresas en Miami. El condado de Dade, que comprende Miami Beach, South Miami, Hialeah y Coral Gable, se convirtió en un enclave que les permitió un desplazamiento económico de considerable magnitud; se posesionaron de bancos, negocios de bienes raíces, etc., lo que les permitió jugosas ganancias. Durante este periodo, los cubanos ejercieron una influencia significativa a nivel político e ideológico dentro del Partido Republicano. A pesar de que estaban afiliados a él desde su llegada al país, se convirtieron en el grupo hispano de mayor peso en dicho partido, a tal grado que las consecuentes victorias presidenciales para los republicanos, son consideradas como victorias de los cubanos en Estados Unidos, con el apoyo lógico para ocupar puestos en el Congreso. Sin embargo, ciertos grupos se

---

<sup>41</sup> Arguelles, Lourdes, "Origen, desarrollo y funciones del Miami cubano en el estado de seguridad norteamericano" en el *I Seminario sobre la situación de las comunidades negra, chicana, cubana, india y puertorriqueña en Estados Unidos*, Política, La Habana, 1984.

<sup>42</sup> Arguelles, Lourdes, *Ibid.*



opusieron a la política de aislamiento de Cuba, como el caso de algunos profesores universitarios, la Iglesia Protestante de Hialeah, la Iglesia Reformada Cristiana Evangélica, la Iglesia Católica de Union City y los Cristianos Cubanos por la Justicia y Libertad, así como La Casa de las Américas de Nueva York, con lo que se vislumbraba un "pluralismo" ideológico que colocaba a la comunidad cubana en Estados Unidos en una doble contradicción: asimilarse a la sociedad estadounidense, y la continuidad de un fuerte sentimiento nacionalista, que los condujo a la necesidad de buscar un lugar dentro del sistema.

Los acuerdos al combate a la piratería aérea de febrero de 1973, el marítimo de 1977 y la llegada a la isla de empresarios, académicos, etc., condujeron a pensar en un inminente diálogo entre los cubanoamericanos y el gobierno de Castro. Durante las elecciones presidenciales de 1980, varios cubanos se identificaron con este tipo de posiciones, por lo que prácticamente la mayoría votó a su favor.

El papel de la comunidad cubana se centró en el suministro de votos y cuadros a nivel local, aunque en esta década se puede detectar un cambio en la estrategia política que tomó como base imitar al sistema político estadounidense, añadiéndose a él como representantes de la clase hispana formada en el proceso de asimilación a la sociedad; de ahí que hayan participado de manera activa en las campañas políticas, tratando de colocarse a nivel de directivos y de toma de decisiones para poder formular directrices respecto del tratamiento de Estados Unidos a Cuba, América Central y el Caribe<sup>43</sup>.

La fundación Nacional Cubanoamericana fue creada en septiembre de 1981, y basa su estrategia en influir en las decisiones del gobierno e incidir sobre la opinión pública estadounidense acerca de los asuntos cubanos, apoyándose en instancias como el Comité del Peligro del Presente (*Committee of the Present Danger*), la Junta Conservadora (*Conservative Caucus*), el Comité para el Mundo Libre y el Comité Judío Americano (*American Jewish Committee*) que, conjuntamente con otros, han conseguido apoyo incondicional.

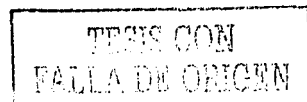
### **Puerto Rico - Estados Unidos**

Según el último censo del año 2000, de todos los latinos en Estados Unidos el 96,3 por ciento era de origen puertorriqueño. La segunda población hispana más grande de Puerto Rico era la dominicana, representando el 1,5%.

En un principio, la organización se diseñó a imagen y semejanza de las agrupaciones de los migrantes europeos, que los apoyaban para conseguir empleo, servicios médicos y

---

<sup>43</sup> *Ibid.*



alojamiento, pero tomando como punto de partida que dicha población era de procedencia típicamente rural y tenía que enfrentarse a un medio urbano hostil, con lo que se logró que la situación de los puertorriqueños fuera muy diferente a la experimentada por los europeos, generándoles un sentimiento de confiabilidad como migrantes.

Para la mayoría de la comunidad puertorriqueña, los sucesos de 1966 sirvieron para reorientar los principios de su lucha; en un periodo posterior, el patrón dominante de la adaptación de los boricuas a la sociedad estadounidense, tuvo como base la adopción de un esquema más militante por parte de los miembros de la comunidad. El movimiento va a representar, en el caso de los puertorriqueños, el canal lógico de la lucha independentista, a la que nutre profundamente; en la isla se originó una lucha directa contra el régimen, misma que va a sustentar a los residentes en Estados Unidos.

Rosario Ferré hace una profunda reflexión de la situación de Puerto Rico en su novela *Maldito amor*; cuando asevera y luego se cuestiona: "No creo que exista otro país latinoamericano donde la definición de la nacionalidad constituya un problema tan agudo como lo es hoy todavía en Puerto Rico. La nación se debate en un constante autoexamen que recuerda la obsesión de los escritores españoles del noventa y ocho con el qué somos y el cómo somos. ¿Somos latinoamericanos o norteamericanos? ¿Seremos estado de la unión, estado libre asociado o país independiente? ¿Base nuclear y militar, o puente conciliador entre dos culturas? ¿Cordero pascual del escudo de los Reyes Católicos o chivito estofado de San Juan Bautista? ¿Piragua de papel en aguas de piringa o peñón de Gibraltar perdido en el Caribe? ¿Gallito kikiriki guapetón o veleta virtiginosa, que cuando apunta hacia el sur nos dirige hacia el norte y cuando apunta hacia el norte nos dirige hacia el sur? ¿Paraiso del perito político o del perito lingüístico? País *esquisinfrénico* con complejo de Hamlet, nuestra personalidad más profunda es el cambio, la capacidad para la transformación, para el valeroso transitar entre dos extremos o polos..."

En esta época comienza la exportación del petróleo lo que aligera la economía, aunque el plebiscito propuesto por Estados Unidos no llega a tener éxito alguno. Los independentistas exigían una transferencia de poderes como condición para validar cualquier tipo de referéndum.

Mientras los Estados Unidos continuaban los levantamientos de la comunidad en las principales ciudades, sobre todo en Chicago, los Señores Jóvenes (*Young Lords*), primordialmente constituida como una pandilla de barriada, comenzaron a ser una de las organizaciones más militantes de los jóvenes puertorriqueños en el país. A fines de los sesenta, ocuparon el edificio principal del Seminario Teológico Mc Cormick para presionar a dicha compañía y a las autoridades de la ciudad para que le prestaran mayor atención a la comunidad,

un mes después tomaron por asalto la Iglesia Unida Metodista y, posteriormente, se adueñaron de un predio para hacer de él lo que posteriormente se denominaría el Parque del Pueblo (*People's Park*).

Paralelamente, el gobierno inició la división de áreas territoriales con el objeto de institucionalizar los barrios y mantener inactiva a la población, que reaccionó organizándose aún más para combatir la manipulación política por medio de la formación de líderes comunitarios.

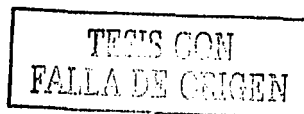
Los Aliados para una Comunidad Mejor (*Allies for a Better Community*) y el Comité de Acción Hispana de Chicago (*Spanish Action Committee of Chicago*), fueron dos grupos militantes formados durante este periodo que tuvieron precisamente sus inicios en estos programas de comunidad.

Además del enfoque tradicional de la "organización comunitaria", los puertorriqueños incorporaron un tipo de militancia articulada sobre los intereses del grupo; la conciencia étnica militante compartida por puertorriqueños y chicanos representaba formas particulares de innovaciones culturales en respuesta a la participación desigual en la vida institucional estadounidense.

En 1976, Estados Unidos propuso públicamente convertir a Puerto Rico en un estado federado; por primera ocasión una administración de aquel país se pronunciaba por la anexión total de la isla. Las fuerzas anexionistas dentro de Puerto Rico encontraron respuesta por parte de algunos grupos radicales, aunque sus esfuerzos se vieron frenados por la conferencia llamada *Estrategia Latina para los 70's*, reunión financiada por la Coalición Hispana para el Trabajo (*Spanish Coalition for Job*) con el propósito de promover la idea de una "unidad latina" a través de un proceso de comunicación y diálogo. Uno de los principales fines del encuentro fue llegar a un acuerdo de que no existían barreras respecto al color de piel, idioma, religión..., aunque la idea rectora era que había que dejar de pensar que se era mexicano, chicano, puertorriqueño, salvadoreño, cubano, etc., y comenzar a pensar en audenominarse *latino*, con la idea de presentar un frente común<sup>44</sup>.

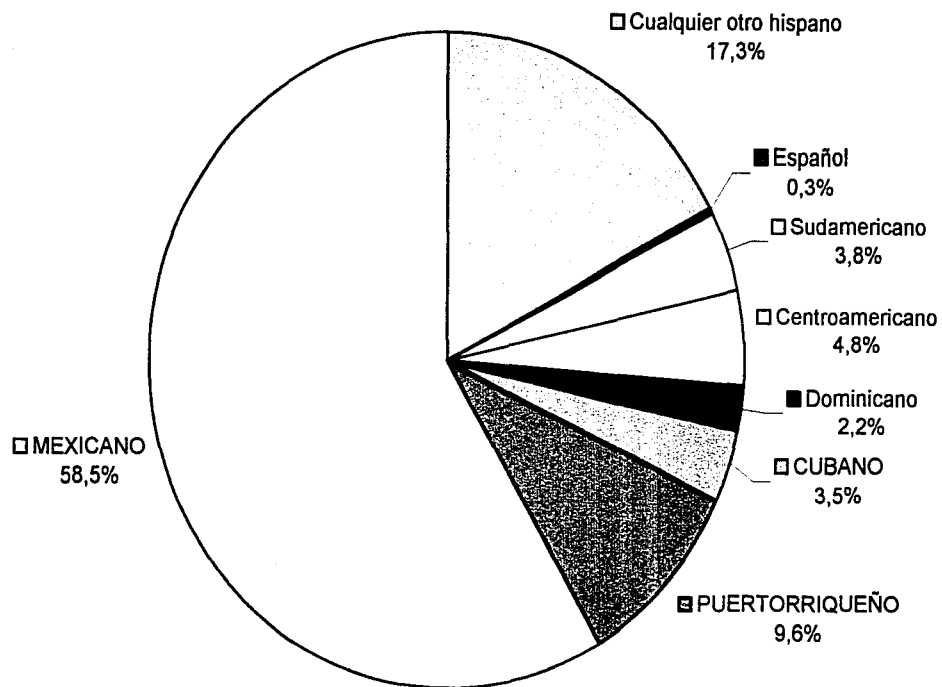
---

<sup>44</sup> Rodríguez Trías, Helen, *op. cit.*





### Porcentaje de Distribución de la Población Hispana por Origen: 2000

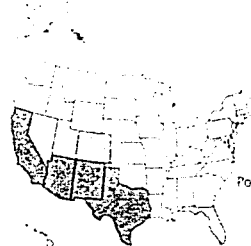


35-1

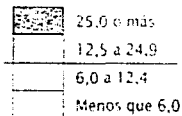
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# Porcentaje Hispano: 2000

(Para información sobre protección de la confidencialidad, errores apenas al muestreo y definiciones, vea [www.census.gov/prod/cen2000/doc/ip194-171.pdf](http://www.census.gov/prod/cen2000/doc/ip194-171.pdf).)



Población hispana como porcentaje de la población total por estado

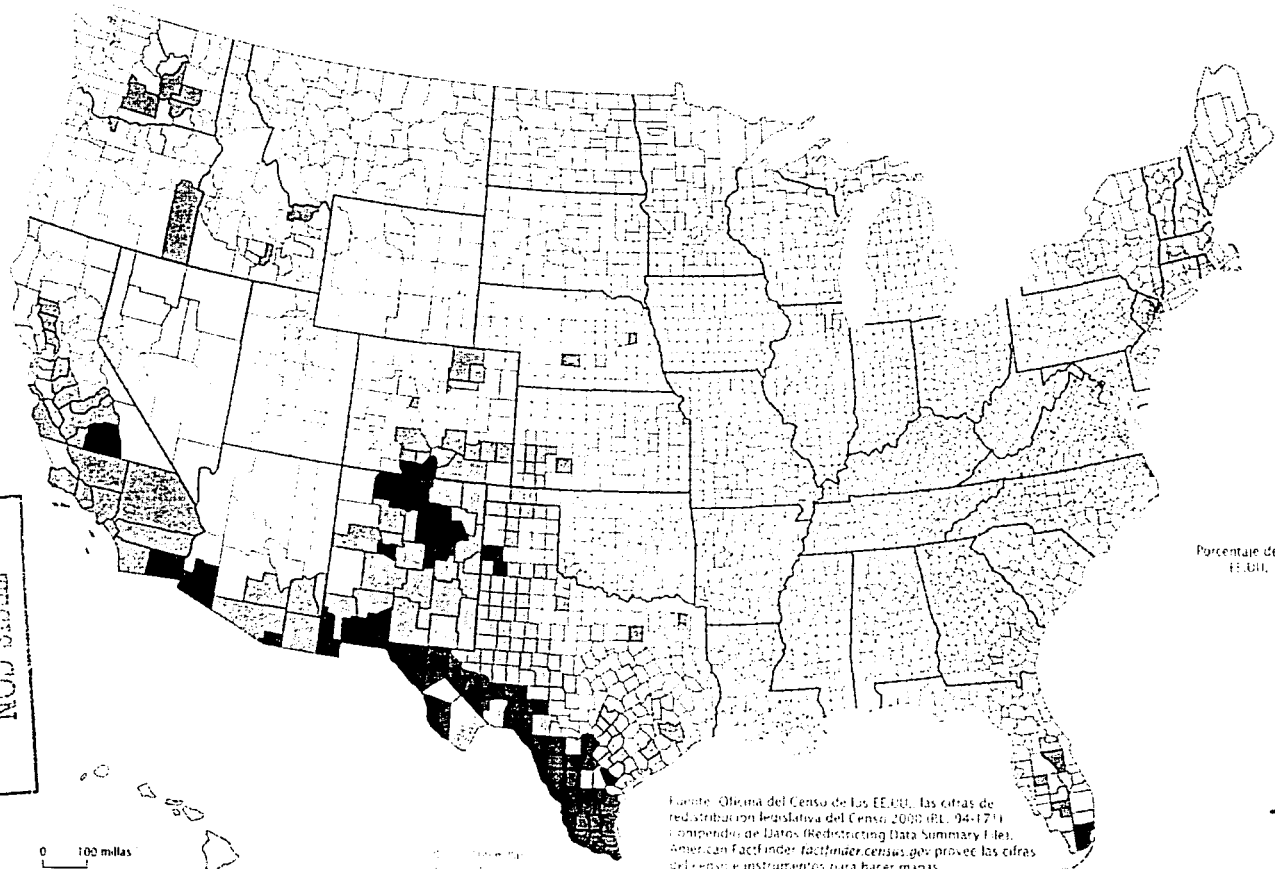


Porcentaje de los EE.UU. 12,5

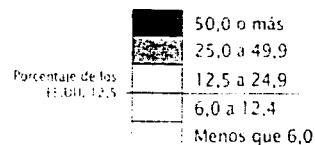


35-2

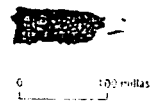
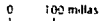
TRINOS CON FALLA DE ORIGEN



Población hispana como porcentaje de la población total por condado



Porcentaje de los EE.UU. 12,5



Fuente: Oficina del Censo de los EE.UU., las cifras de redistribución legislativa del Censo 2000 (PL 104-171) y Compuesto de Datos (Redistricting Data Summary Files). American Factfinder [factfinder.census.gov](http://factfinder.census.gov) provee las cifras del censo e instrumentos para hacer mapas.

## Población Hispana por Origen para Regiones, Estados y Puerto Rico: 1990 y 2000

(Para información sobre protección de la confidencialidad, errores ajenos al muestreo y definiciones, vea [www.census.gov/prod/cen2000/doc/st1.pdf](http://www.census.gov/prod/cen2000/doc/st1.pdf))

Lugar	1990			2000						
	Población total	Población hispana		Población total	Población hispana		Origen latino			
		Cantidad	Porcentaje		Cantidad	Porcentaje	Mexicano	Puertorriqueño	Cubano	Otro hispano
<b>Estados Unidos...</b>	<b>248.709.873</b>	<b>22.354.059</b>	<b>9,0</b>	<b>281.421.906</b>	<b>35.305.818</b>	<b>12,5</b>	<b>20.640.711</b>	<b>3.406.178</b>	<b>1.241.685</b>	<b>10.017.244</b>
<b>Región</b>										
Noreste	50.809.229	3.754.389	7,4	50.594.378	5.254.087	9,8	479.169	2.074.574	168.959	2.531.385
Región central	59.668.632	1.726.509	2,9	64.392.776	3.124.532	4,9	2.200.196	325.363	45.305	553.668
Sur	85.445.930	6.767.021	7,9	100.236.820	11.586.696	11,6	6.548.081	759.305	921.427	3.357.883
Oeste	52.786.082	10.166.141	19,1	63.137.932	15.340.503	24,3	11.413.255	246.936	105.994	3.574.308
<b>Estado</b>										
Alabama	4.340.587	24.629	0,6	4.447.100	75.830	1,7	44.522	6.322	2.354	22.632
Alaska	550.043	17.803	3,2	626.932	25.852	4,1	13.334	2.649	553	9.316
Arizona	3.665.228	666.338	18,8	5.130.632	1.295.617	25,3	1.065.578	17.587	5.272	207.180
Arkansas	2.350.725	1.876	0,3	2.673.400	86.826	3,2	61.204	2.473	950	22.239
California	29.760.021	7.647.938	25,9	33.871.648	10.969.556	32,4	8.455.926	140.570	72.286	2.297.774
Colorado	3.294.394	484.302	12,3	4.301.261	735.601	17,1	450.760	12.993	3.701	268.147
Connecticut	3.297.116	213.116	6,5	3.465.565	320.323	9,4	23.484	194.443	7.101	95.265
Delaware	666.168	15.820	2,4	763.660	37.277	4,8	12.086	14.065	922	9.354
Districto de Columbia	606.900	32.710	5,4	572.053	44.953	7,9	5.092	2.322	1.101	36.426
Florida	12.937.925	1.574.143	12,2	15.982.376	2.682.715	16,8	363.925	482.027	833.120	1.003.543
Georgia	6.478.216	108.922	1,7	8.166.453	435.227	5,3	275.288	35.532	12.556	111.871
Hawái	1.164.229	81.390	7,3	1.211.537	87.659	7,2	19.820	30.005	7.111	37.163
Idaho	1.066.743	52.427	5,3	1.293.953	101.690	7,9	79.324	1.509	408	20.440
Illinois	11.430.602	904.446	7,9	12.419.293	1.930.262	12,3	1.144.390	157.851	18.438	209.583
Indiana	5.544.159	98.722	1,8	6.090.485	214.536	3,5	153.042	13.678	2.754	39.652
Iowa	2.777.755	32.647	1,2	2.966.324	82.473	2,8	61.154	2.630	760	17.879
Kansas	2.427.574	93.670	3,8	2.638.448	188.652	7,0	149.270	5.237	1.680	33.065
Kentucky	3.685.296	21.984	0,6	4.041.769	59.939	1,5	31.365	6.480	3.516	18.569
Luisiana	4.219.973	93.044	2,2	4.468.976	107.738	2,4	32.267	7.670	8.448	59.353
Maine	1.227.928	6.829	0,5	1.274.323	9.360	0,7	2.756	2.275	478	3.551
Maryland	4.781.466	125.102	2,6	5.296.466	227.916	4,3	39.900	25.570	6.754	155.692
Massachusetts	6.016.425	287.549	4,8	6.640.097	429.323	6,5	22.289	192.207	8.867	198.267
Michigan	9.295.297	201.595	2,2	9.928.414	323.877	3,3	220.769	20.941	7.219	68.948
Minnesota	4.375.099	53.884	1,2	4.919.479	145.262	2,9	95.613	6.616	2.527	38.626
Mississippi	2.573.216	15.231	0,6	2.844.659	39.569	1,4	21.616	2.841	1.508	13.551
Missuri	5.117.073	61.702	1,2	5.595.211	118.592	2,1	77.887	6.677	3.022	31.006
Montana	793.065	12.174	1,5	902.198	18.041	2,0	11.735	931	285	5.130
Nebraska	1.579.365	36.269	2,3	1.711.273	94.425	5,5	71.030	1.993	859	20.543
Nevada	1.201.933	124.419	10,4	1.926.219	393.370	19,7	285.764	10.420	11.498	83.288
Nueva Hampshire	1.109.252	11.533	1,0	1.255.796	20.489	1,7	4.590	6.215	725	8.899
Nueva Jersey	7.730.186	739.261	9,6	8.414.250	1.117.191	13,3	1.829	366.788	77.337	570.137
Nuevo México	1.515.059	579.224	38,2	1.819.046	765.285	42,1	3.049	4.468	2.589	428.251
Nueva York	17.920.435	2.214.075	12,3	19.576.457	2.857.583	15,1	260.289	105.023	62.590	1.433.811
Carolina del Norte	6.628.037	76.726	1,2	8.043.313	378.363	4,7	240.545	31.117	7.369	93.712
Dakota del Norte	638.600	4.655	0,7	642.250	7.736	1,2	4.295	507	250	2.734
Ohio	10.847.115	139.656	1,3	11.353.140	217.123	1,9	90.663	66.759	5.152	55.039
Oklahoma	3.145.585	66.160	2,7	3.420.654	179.304	5,2	152.813	8.113	1.759	35.579
Oregon	2.842.321	112.707	4,0	3.421.549	275.314	8,0	214.662	5.032	3.091	52.469
Pensilvania	11.861.643	232.262	2,2	12.281.074	394.298	3,2	55.178	228.557	10.563	99.990
Rhode Island	1.003.464	45.752	4,6	1.048.319	90.320	8,7	5.881	25.422	1.128	58.399
Carolina del Sur	3.485.703	30.551	0,9	4.120.912	95.076	2,3	52.971	12.211	2.975	27.119
Dakota del Sur	696.064	5.252	0,8	7.844	10.903	1,4	6.264	637	163	3.739
Tennessee	4.877.185	32.741	0,7	5.332.283	123.328	2,2	77.372	10.363	3.695	32.498
Texas	16.962.510	4.339.905	25,5	20.851.830	6.669.666	32,0	5.071.963	69.504	25.705	1.502.494
Utah	1.722.870	84.537	4,9	2.233.189	201.559	9,0	136.416	3.977	940	60.226
Vermont	562.774	3.621	0,7	608.327	5.534	0,9	1.174	1.374	310	2.646
Virginia	6.187.356	160.239	2,6	6.679.515	329.540	4,7	73.979	41.711	8.332	206.098
Washington	4.866.692	214.570	4,4	5.694.121	441.509	7,5	325.934	16.146	4.501	99.931
Virginia Occidental	1.793.477	8.499	0,5	1.807.544	12.279	0,7	4.347	1.609	453	5.870
Wisconsin	4.891.769	93.194	1,9	5.307.575	192.921	3,6	126.719	30.267	2.491	33.444
Wyoming	453.588	25.751	5,7	493.782	31.649	6,4	19.963	575	160	10.971
<b>Puerto Rico...</b>	<b>3.522.037</b>	<b>(NA)</b>	<b>(NA)</b>	<b>3.809.610</b>	<b>2.762.746</b>	<b>98,8</b>	<b>11.546</b>	<b>3.623.392</b>	<b>19.973</b>	<b>107.835</b>

NA No disponible.

<sup>1</sup>Censo 2000 fue la primera vez en que se hizo una pregunta por separado sobre el origen latino en Puerto Rico.

Fuente: Oficina del Censo de los EE.UU., Censo 2000, Compendio de Datos 1 (Summary File 1); Censo de Población de 1990, *General Population Characteristics* (CP-1-1).

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

**Hispanic or Latino Origin Population; White Alone Not-Hispanic or Latino Origin Population; and Population Other than White Alone, not Hispanic or Latino Origin, by Age and Sex for the United States: 2000**

Source: U.S. Census Bureau, Census 2000 PHC-T-8. Race and Hispanic or Latino Origin by Age and Sex for the United States: 2000  
 Internet Release date: February 25, 2002

[For information on confidentiality protection, nonsampling error, and definitions, see <http://www.census.gov/prod/can2000/doc/s1.pdf>]

United States	Hispanic or Latino (of any race)			White alone, not Hispanic or Latino			Population other than White alone, not Hispanic or Latino		
	Both sexes	Male	Female	Both sexes	Male	Female	Both sexes	Male	Female
<b>FIVE-YEAR AGE GROUPS</b>									
Total population	35 305 818	18 161 795	17 144 023	194 552 774	95 157 731	99 395 043	86 869 132	42 895 832	43 973 300
Under 5 years	3 717 974	1 900 431	1 817 543	11 194 346	5 747 742	5 446 604	7 981 452	4 062 991	3 918 461
5 to 9 years	3 623 680	1 851 885	1 771 795	12 303 993	6 321 695	5 982 298	8 245 602	4 201 582	4 044 020
10 to 14 years	3 163 412	1 617 185	1 546 227	12 882 540	6 623 228	6 259 312	7 645 532	3 896 969	3 748 563
15 to 19 years	3 171 646	1 688 556	1 443 090	12 759 934	6 530 937	6 228 997	7 459 956	3 860 607	3 599 889
20 to 24 years	3 409 427	1 375 139	1 534 288	11 594 742	5 865 075	5 729 667	7 369 259	3 822 739	3 546 526
25 to 29 years	3 385 334	1 826 146	1 559 188	11 990 863	6 038 629	5 952 235	7 390 473	3 760 132	3 630 341
30 to 34 years	3 124 901	1 668 064	1 456 837	13 365 410	6 723 177	6 642 233	7 144 978	3 599 592	3 546 386
35 to 39 years	2 825 158	1 474 462	1 350 696	15 665 973	7 835 996	7 829 977	7 040 691	3 482 700	3 557 991
40 to 44 years	2 304 152	1 178 548	1 126 604	16 125 362	8 058 013	8 067 349	6 306 501	3 071 089	3 235 412
45 to 49 years	1 775 163	886 395	888 768	14 908 211	7 410 884	7 497 327	5 184 153	2 478 622	2 705 571
50 to 54 years	1 360 935	664 236	696 699	13 478 949	6 669 501	6 809 448	4 126 599	1 938 223	2 168 376
55 to 59 years	960 033	456 165	503 868	10 545 869	5 151 858	5 393 911	2 923 568	1 356 871	1 566 697
60 to 64 years	750 407	347 409	402 998	8 482 012	4 079 327	4 402 685	2 323 435	1 057 300	1 266 135
65 to 69 years	539 353	268 184	271 169	7 650 827	3 578 792	4 072 035	1 882 718	821 570	1 061 148
70 to 74 years	477 256	205 691	271 575	7 327 621	3 267 502	4 060 119	1 529 819	635 410	894 409
75 to 79 years	326 726	135 463	191 263	6 307 373	2 693 467	3 703 906	1 108 440	440 989	667 451
80 to 84 years	179 538	67 919	111 619	4 294 906	1 597 046	2 697 860	660 461	237 851	422 610
85 years and over	150 708	49 617	101 091	3 674 132	1 054 863	2 619 269	565 455	172 135	393 320
<b>SELECTED AGE GROUPS</b>									
Under 18 years	12 342 259	6 334 844	6 007 415	44 027 097	22 627 848	21 399 239	28 265 725	14 431 348	13 835 377
Under 1 year	771 053	394 611	376 442	2 199 835	1 125 330	1 074 505	1 614 910	823 627	791 183
1 to 4 years	2 946 921	1 505 820	1 441 101	9 093 568	4 622 352	4 381 196	6 366 642	3 239 364	3 127 278
5 to 13 years	6 185 947	3 160 639	3 025 311	22 601 452	11 614 566	10 986 886	14 423 864	7 349 348	7 074 516
14 to 17 years	2 438 338	1 273 777	1 164 561	10 231 299	5 265 546	4 965 753	5 961 379	3 019 699	2 842 370
18 to 64 years	21 229 968	11 100 777	10 129 891	121 280 827	60 428 213	60 852 614	52 855 514	26 156 529	26 698 985
18 to 24 years	4 743 880	2 598 712	2 145 525	16 704 378	8 460 879	8 243 500	10 435 076	5 413 000	5 022 075
25 to 44 years	11 639 545	5 147 220	5 492 325	57 157 668	29 655 614	29 502 054	27 862 643	13 912 513	13 970 130
45 to 64 years	4 846 543	2 364 505	2 482 039	47 414 841	23 311 570	24 103 271	14 537 793	6 831 316	7 706 779
65 years and over	1 733 591	726 874	1 006 717	29 244 860	12 101 670	17 143 190	5 746 895	2 307 955	3 438 938
16 years and over	24 203 944	12 484 373	11 719 571	155 603 375	75 143 273	80 460 102	61 545 752	29 990 956	31 554 796
18 years and over	22 963 559	11 826 951	11 136 608	150 925 837	72 529 882	77 935 864	58 102 407	23 464 484	20 137 923
21 years and over	20 938 932	10 724 122	10 214 809	142 909 556	68 668 436	74 241 120	53 989 637	26 088 696	27 920 941
50 years and over	4 864 966	2 194 894	2 670 072	61 751 430	23 202 358	38 549 072	15 100 495	6 690 549	8 440 146
55 years and over	3 444 331	1 520 448	1 923 883	48 272 541	21 332 855	26 939 686	10 993 369	4 722 126	6 271 770
60 years and over	2 483 958	1 074 263	1 409 715	37 726 872	16 190 997	21 535 875	8 070 325	3 365 255	4 705 073
62 years and over	2 162 289	923 648	1 238 640	34 177 279	14 463 631	19 713 648	7 074 760	2 699 382	4 169 368
67 years and over	1 477 357	611 064	866 293	26 159 804	10 443 124	15 716 680	4 941 718	1 951 694	2 990 024
72 years and over	923 393	369 831	553 562	18 691 941	7 588 511	11 103 430	3 202 527	1 207 718	1 935 105
75 years and over	658 972	252 939	406 033	14 266 411	5 255 376	9 011 035	2 734 356	850 975	1 483 381
Median age (years)	25.8	25.4	26.3	38.6	37.4	39.5	28.2	27.2	29.3
<b>PERCENT DISTRIBUTION</b>									
Total population	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0
Under 18 years	35.0	34.9	35.0	22.6	23.8	21.5	32.5	33.6	31.5
Under 1 year	2.2	2.2	2.2	1.1	1.2	1.1	1.9	1.9	1.8
1 to 4 years	8.3	8.3	8.4	4.6	4.9	4.4	7.3	7.6	7.1
5 to 13 years	17.5	17.4	17.6	11.6	12.2	11.1	16.6	17.1	16.1
14 to 17 years	6.9	7.0	6.8	5.3	5.5	5.0	8.7	7.0	6.5
18 to 64 years	60.1	61.1	59.1	62.3	63.5	61.2	60.8	61.0	60.7
18 to 24 years	13.4	14.3	12.5	8.6	8.9	8.3	12.0	12.6	11.4
25 to 44 years	33.0	33.8	32.0	29.4	30.1	29.7	32.1	32.4	31.8
45 to 64 years	13.7	13.0	14.5	24.4	24.5	24.2	16.7	15.9	17.5
65 years and over	4.9	4.0	5.9	15.0	12.7	17.3	6.6	5.4	7.8

Source: U.S. Census Bureau, Census 2000 Summary File.

**IMPRESO CON  
FALLA DE ORIGEN**

35-4

## **Capítulo 2: La literatura étnica vs. la literatura de exilio**

Literatura Étnica se le denomina a la literatura de los descendientes de los migrantes. Busca sus orígenes culturales comunes, sociales e históricos, así como una identidad propia. Literatura del Exilio se le denomina a la literatura que se reproduce del país expulsor y que generalmente está en contra del sistema sociopolítico, siendo principalmente los escritores opositores a ese régimen. La producción de esta literatura casi siempre es afuera del territorio opresor, pero en ocasiones se hace ahí mismo clandestinamente. Sin embargo, una no excluye a la otra, puede haber una literatura étnica y del exilio, pero para efectos de la investigación, así las denominaremos.

Es necesario ver que la literatura chicana en su contexto de literatura minoritaria, esto es, como producto de escritores que, aunque mantienen la cultura mexicana de sus antepasados - en su totalidad o en parte - viven y escriben dentro de un ambiente angloamericano. Es una literatura que se escribe tanto en inglés: Rudolfo Anaya, José Antonio Villarreal, Ron Arias, Gary Soto, como en español: Tomás Rivera, Miguel Méndez, Rolando Hinojosa, Sergio Elizondo.

La literatura chicana es una literatura afín a la literatura angloamericana, y por lo tanto a la anglosajona, en cuanto utiliza la lengua inglesa, pero como también se vale del español y participa de la influencia de la cultura y tradición literaria mexicana, es necesario decir que parte de ella figura en torno al sistema hispano-mexicano. Ese sincretismo, sin embargo, es precisamente lo que la distingue de otras literaturas y le da originalidad.

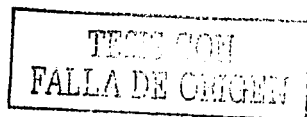
La mayor parte de las imágenes de procedencia cultural mexicana se deriva de dos épocas distantes en el tiempo: la Prehispánica y la Revolución. Los héroes mexicanos que

aparecen en la literatura chicana son Cuauhtémoc, Juárez y los caudillos revolucionarios, sobre todo Villa y Zapata.

La Etnicidad fue en Acosta su misión literaria. Como Acosta, el innombrable protagonista de Tomás Rivera la novela "... y no se tragó la tierra" ... *and the Earth Did Not Part*" (1971), experiencias de crisis de confianza (o fe), cuestiona a sus padres, y los aspectos de los derechos de sus mexicanos (con ancestros) en orden de desarrollo su sentido de identidad. La figura central de Corky González el poema épico *Yo soy Joaquín* que proclama expresar todas sus ideas. Su legado; Español, Indio, Mexicano y todavía es diferente, y forma parte de eso que se denomina como chicano. La etnicidad fue su punto de partida, pero aún faltan preguntas y dudas por contestar.

Zeta Acosta vivió "como si" en un mundo en el que no tenía una definición clara de sí mismo o un sentido singular de quién era, por ello toda la novela *The autobiography of a brown Buffalo* es una intensa búsqueda de su identidad, de saber quién era, sus orígenes, su autodefinition como ser humano. En su ficción narrativa, Acosta usa la historia de su vida como una estrategia para describir diferentes situaciones que estaban en aparente orden para lograr una literatura antropológica. Óscar recuerda que su libro lo describía como intelectual y defensor de los derechos del sector más desprotegido: estatutos acerca de la vida, casos individuales que siempre ganó. En medio de una sociedad clasista y racista: la norteamericana de los años sesenta, (en este sentido también tiene influencia de los escritores de la *generación perdida* quienes criticaban al sistema estadounidense: consumismo, superficialidad, hipocresía). Además de usar símbolos vinculados para criticar su conducta antisolemne, tanto por la propia sociedad estadounidense, como por sus propios paisanos chicanos, quienes lo tildaban de "no comprometerse totalmente con el movimiento".

*The autobiography of a brown Buffalo* (1972) y *The revolt of a cockroach people* (1973), su odisea personal, la escribió con ánimo de descubrirse a sí mismo y encontrar su relación con el pasado cultural. Ambas novelas son altamente autobiográficas en el sentido de que narran eventos y sucesos que conoció de manera testimonial, de primera mano, o personalmente combinadas con elementos de ficción, y están ligadas, una es la continuación de la otra, son piezas que se complementan y se alimentan una con la otra. De modo que el binomio novelístico integrado por *The autobiography of a brown Buffalo* y *The revolt of a cockroach people* cumple con la tarea importante de fusionar ambas líneas de pensamiento, interna y externa, y en consecuencia llena efectivamente los requerimientos inalienables de la literatura testimonial.

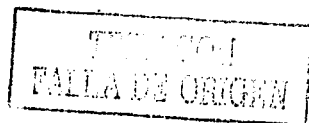


Acosta está interesado en tratar prejuicios sociales, la hipocresía de la clase media y la injusticia política que se daba en ese momento.

Acosta eligió el género autobiográfico porque concernía a su identidad, individual y colectiva, y fueron dados a conocer una década después de su desaparición. Además él se encontraba obsesionado con las memorias "minoritarias". Las dos obras cumplen con el objetivo de denunciar una realidad opresora, su constante referencia a las agresiones que el pueblo chicano ha padecido a través de su historia y que conducen a la reflexión que lleva implícito el deseo de reivindicación. Acosta no deja de participar en esa denuncia, sin embargo, guarda diferencias ostensibles con el resto de escritores chicanos. El común de éstos parten de una realidad insoslayable y llegan a la elaboración de historias generalmente imaginarias donde se comprendía el sustrato real. Miguel Méndez, por ejemplo, inventa en *Peregrinos de Aztlán* múltiples situaciones que muestran diversas formas de vida chicanas donde la injusticia, el desarraigo y el oprobio son elementos distintivos. Rudolfo Anaya en *Bless Me, Última*: crea una historia que comprendía las creencias mítico - religiosas de su pueblo. Óscar Zeta Acosta, por su parte, opera en un sentido inverso: parte de hechos concretos, reales, históricos para, luego de documentarlos, indagar en la anterioridad individual del chicano. Esto es, va de lo general a lo particular, muestra cómo la realidad determina los cambios en el ser individual y no - como hace la generalidad de novelistas - la forma en que la conciencia, el espíritu o la ideología llegan a modificar el entorno social, político, histórico. Es por eso que recurre a la novela testimonial y no a otro tipo de expresión literaria. Es ésta acaso la única vía posible para llegar al planteamiento de sus intereses artísticos, humanos, y si se recuerda que su trabajo literario es eficiente, se descubre asimismo su misión. Estos escritos muestran que por una circunstancia específica, (el movimiento social organizado) se detectan las luchas trascendentales de un pueblo en busca de su identidad primero, y de sus derechos, y dignidad en consecuencia. Mientras en París o México muchos jóvenes luchaban por la reivindicación de sus derechos, otro tanto ocurría en la comunidad chicana. Ése fue el mayor logro de Óscar Zeta Acosta.

En las novelas de *Pocho* de José Antonio y *Macho* de Edmund Villaseñor aparecen, en los primeros capítulos, los héroes revolucionarios. Juan Rubio, el padre del protagonista Richard en la novela de Villarreal es un jefe revolucionario muy parecido a Demetrio Macías, el héroe de Mariano Azuela en la novela de *Los de abajo*. En la poesía de Alurista se encuentran Hidalgo, Juárez, Villa, Zapata y Madero; y entre los héroes chicanos, a *Corky* Gonzáles y César Chávez.

La imagen del tecolote, ave ya famosa en la literatura prehispánica, aparece como motivo central en dos novelas, una chicana y la otra mexicana. En *Bless Me, Última* (1972) de Rudolfo



Anaya, el tecolote se le identifica con el personaje protagonista. Y en la novela *El tamaño del infierno* (1973) de Arturo Azuela, el tecolote en la casa paterna sirve para dar unidad a la historia de la familia. Los conflictos entre las dos culturas, que se manifiestan a través de imágenes arquetípicas, predominan en varias novelas: entre campesinos y patronos en *The Plum Plum Pickers* (1969) de Raymond Barrio. Mientras que en Alurista el conflicto cultural es captado por medio de dos arquetipos, el charro y el cowboy. El mundo de los adolescentes lo vemos mejor en la novela *Caras viejas y vinos nuevos* (1975) de Alejandro Morales, novela muy parecida a *Gazapo* (1965) del mexicano Gustavo Sainz. Julián, el adolescente de Morales, es muy semejante al Menelao de Sainz. Y también encontramos un paralelismo entre un cuento de Tomás Rivera, "Los niños no se aguantaron" y otro de Juan Rulfo, "Es que somos muy pobres". En ambos, la pobreza, la tragedia como resultado de la pobreza, y la lucha por una vida mejor dan forma a las narraciones. En Rulfo las imágenes del río y la vaca: en Rivera, la llave de agua y la escopeta.

La imagen angloamericana, en cambio predomina en las obras de John Rechy, Floyd Salas, Ron Arias y Gary Soto. En los treinta y ocho poemas que forman el libro *The Elements of San Joaquin* (1976) de Gary Soto, por ejemplo, sólo hemos encontrado tres imágenes mexicanas, la de la Virgen de Guadalupe, la del chicle y la del mano del molcajete. En algunos escritores predominan las imágenes angloamericanas, en otras las mexicanas; y en una minoría, la síntesis de ambas.

En la literatura chicana el autor puede escribir en inglés o en español sobre temas personales, míticos, de realismo mágico o realismo social, ya sea en tono lírico o de protesta; que ubica sus narraciones en el campo, el barrio, el pueblo o la ciudad; que escoge espacios abiertos o cerrados; que utiliza estructuras tradicionales o novedosas; que se vale de formas tradicionales o crea nuevas formas; pero siempre desde adentro, desde la perspectiva chicana.

Otra novela que trata la identidad personal, es *Memories of the Alhambra*, de Nash Candelaria, publicada por Palo Alto, California, 1977. Allí el protagonista, Joe, encuentra su identidad en la hermandad hispana y no en la reducida comunidad mexicana-chicana. El mismo intento de identificar al chicano con su pasado hispano lo ha hecho Miguel Méndez en sus *Cuentos para niños traviesos*, aunque aquí la asociación no se presenta en términos sociales sino literarios. En esa obra Méndez recrea cuentos sacados del *Calila y Dimna*, la colección de cuentos más antigua en castellano. Dice Méndez en su Prefacio: "...que lo nuestro fluya y se revitalice, para que nuestra gente chicana cobre el orgullo y la potencia de espíritu que su gran cultura ancestral le reserva". Méndez hábilmente adapta esas antiguas fábulas al ambiente de Aztlán y a la lengua y psicología del chicano. Y lo hace sin abandonar el contexto social



contemporáneo, como ocurre en el caso de Arthur Tenorio, el autor de la novela de Ciencia ficción *Blessing from Above* (1971); o de Phil Sánchez en *Don Phil O Meno sí la mancha* (1977), e Isabella Ríos en *Victuum* (1976), en las que predomina la fantasía.

Una nueva tendencia en la novela chicana es aquella que vuelve los ojos al pasado histórico y cultural del chicano. La inicia Villarrel con su novela *The Fifth Horseman* (1974) y la continúa Alejandro Morales, quien traza la historia de una familia mexicana que ha residido en Orange County desde antes de 1848, dando énfasis al tema de la lucha por la tierra y por sobrevivir después de la invasión angloamericana.

En Reinaldo Arenas su literatura refleja las consecuencias del exilio en su vida, tanto personal como social, aparecen como características de su obra: la constante intertextualidad autobiográfica, su uso de los desdoblamientos, la violencia verbal de su discurso, su erotismo transgresivo, su continua obsesión con el suicidio y la muerte, el odio - amor a la madre, la búsqueda del padre y la airada denuncia política de lo que vivió en su patria con el régimen castrista.

En Rosario Ferré la ambigüedad aparece incluso, para definir si es una literatura étnica o del exilio, por momentos podría parecer más que nada una literatura más bien de género, pero en este caso, se podría definir más bien como una literatura combinada de ambas: por su indecisión por declararse ciudadana estadounidense o una caribeña latinoamericana, tener un doble discurso-juego -intelectual, por querer ser solidaria con los pobres y enfermos, y después en todo momento mencionar que pertenece a la alta burguesía.

Se podría definir entonces, que la obra de Óscar Zeta Acosta es literatura étnica, la de Reinaldo Arenas del exilio y la de Rosario Ferré del exilio y étnica, pero, la literatura de Arenas y Ferré pueden tener características de la étnica. Sin embargo, estas literaturas pueden estar entremezcladas y combinadas entre sí.

### **El mito de Aztlán como símbolo literario**

El mito<sup>45</sup> de Aztlán<sup>46</sup> tiene tres mínimas tradiciones de periodos históricos distantes:

---

<sup>45</sup>El mito se define como la narración acerca de los dioses, reyes y héroes que pretende explicar la creación del mundo, la naturaleza, el origen de los nombres y lugares. En el que se confunde la ficción con la realidad, y no se sabe hasta qué punto uno trasciende al otro. Son transmitidos a través de generaciones, consejas populares que enmarcan un conocimiento colectivo. Si bien, algunos pueden ser creados por

El primer periodo se denomina "Pre-Mexica". Data desde la llegada de los primeros pobladores, de la zona que hoy es conocida como México. El periodo se aproxima al 19 mil a. C. En esta Primera Versión del Mito, Aztlán es situada al este de la península de Yucatán y el Golfo de México, en la que pudo haber sido una isla perdida en el océano Atlántico. Cuando una civilización avanzada llamada los *chanes*, (*gente de la serpiente* en maya), que venía desde el este de la India y Egipto, estableció el centro de su civilización al oeste de México, Yucatán y Centroamérica.

En la Segunda Versión, "Pre-Hispánica" que se sitúa antes de la llegada de los españoles, y en ella, Moctezuma Ilhuicamina envía una expedición al Norte de Tenochtitlán para buscar los vestigios de la Madre Mexica: *Aztlán*. Esta versión se basa en lo que pudo ser la localización geográfica de Aztlán..., en algún lugar de las cuatro esquinas del suroeste de Estados Unidos. El propósito del viaje era, legitimar el poder de los Mexicas, en el siglo XIV a. C. Este Aztlán explica el origen del llamado linaje Mexica.

Como región de la geografía mítica, Aztlán, tiene una larga historia. De acuerdo con el mito náhuatl, la azteca fue una de las siete tribus que, aconsejada por su dios Huizilopochtli, salió en busca de la tierra prometida, cuyo símbolo sería un águila sobre un nopal devorando una serpiente. Para los aztecas (cuyo nombre se deriva de Aztlán), en el recuerdo, la región de origen

---

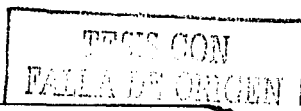
chamanes, sacerdotes o poetas, los mitos representan la herencia cultural de los pueblos primitivos. En la mayoría de los casos, la imaginación popular les confirió su forma. Muy a menudo, los mitos se aceptaron como una verdad literal, presentándose no como una ficción, sino como la verdad. Sin embargo, existe una región del mito más oscura y antigua que implica la magia, la cual es un intento por influir sobre los dioses para que se cumplan los deseos humanos. Los mitos siempre expresan la necesidad humana de ser consciente de sus raíces.

<sup>46</sup> Existe una gran coincidencia entre *Aztlán* y la *Atlántida*. En el que prevalece la idea del "paraíso perdido". Este antiguo relato destaca más que ningún otro, de todos los de civilizaciones desaparecidas destaca, por su espectacularidad, el que se refiere a una isla de lagos concéntricos, situada en el centro del océano Atlántico y a la que Platón describió con toda precisión en sus relatos *Critias* y *Timeo*. Abarca desde Homero, Egipto, Arabia, África, Mayas, Gran Bretaña, Groenlandia, España, Grecia e incluso Sudamérica. La importancia de la Atlántida, o *el continente perdido*, unido al misterio que rodea su existencia, permite considerar a Platón como el pionero de este relato. Los especialistas en la literatura de ciencia ficción pretenden que el primer texto se encuentra en el papiro egipcio *Sami Khampi*, en el que cuenta la lucha del héroe llamado Neferkeptah por conquistar un libro de magia escrito por Thot, para ello emplea un ejército de autómatas. Más tarde apareció el *Viaje a la luna* de Luciano de Samosata, quien se adelantó a Julio Verne unos dos mil años. El hecho de que Platón dejase el relato de la Atlántida sin concluir, hizo creer que escribiría la continuación más adelante sirviéndose de Hermócrates; sin embargo, no se tiene información de que lo hiciese. Para el investigador José Álvarez López las obras *La República* y *Las Leyes* han de verse como una prolongación de la historia del mítico continente, debido a que las dos desarrollan ideas sobre el Estado Perfecto. Platón describió a la Atlántida como un continente-isla que había existido, lo que no impidió que algunos historiadores lo hayan considerado para transmitir un mensaje moral: a los seres humanos la ambición desmedida siempre los conduce a la tragedia. Por lo que esta creencia que presenta Platón pudiera también entenderse en el sentido que quiso representar una *verdad espiritual*.

aparecía como un paraíso terrenal. Ya en el siglo quince Moctezuma Ilhuicamina (gobernó de 1440 a 1469) envía a sus sacerdotes en busca de Aztlán. Cuenta el historiador Fray Diego Durán, en su *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, obra terminada en 1581, que Moctezuma I, deseando saber en qué lugar habían habitado sus antepasados, y qué forma tenían aquellas siete cuevas, de que la relación de sus historias hacía memoria, mandó llamar a Cuauhcoatl, el historiador real.

En esta versión se encuentra *Aztalán* (1933), en la que se trata de probar que Aztlán se encontraba en los lagos de Wisconsin. Otros han dicho que estaba en Florida, otros que en Nuevo México o California, incluso, en China. El historiador de Santa Bárbara, Russell A. Ruiz, en un folleto publicado durante el verano de 1969 y que trata del paso de la expedición de Portalá por la región, dice que cuando el gobernador llegó el 20 de agosto de 1769 a lo que hoy es Goleta, bautizó la tierra con el nombre de "Pueblos de la Isla"; que el Padre Crespi, que le acompañaba, en cambio, la llamó Santa Margarita de Cortona, y que los soldados le dieron el nombre de Mescaltitlan, creyendo que se encontraban en el legendario lugar de origen de los Aztecas. En una nota, Ruiz dice: "Mezcaltilán era otro de los nombres de Aztlán, el legendario lugar de origen del pueblo azteca o mexicano. Los Aztecas lo describían como un paraíso terrenal.

Los mexicanos que habitaban California, Texas, Nuevo México y Arizona se convirtieron en ciudadanos estadounidenses a través del Tratado de Guadalupe Hidalgo, el cual cedía la mitad del Norte de México a los Estados Unidos en 1848. Lo cual, no disminuyó su camino en la relación con México, los habitantes de esas zonas siempre mantuvieron su cultura mexicana y su lazo con ese país. De hecho, no hubo una aculturación y asimilación dentro de la cultura Norteamericana, al contrario, los mexicanos trataron de preservar su integridad cultural. La historia de la "América del Sudoeste" de entre 1848 y 1869 revela la constante explotación y maltrato a generaciones de mexicanos (nativos y emigrados) al punto de forzarlos a llevar una conducta de crisis de identidad, y una alienación que se forjó sobre un estado clasista, racial e incluso sexual. Poco después siguió la ocupación del Norte de México del suroeste de los Estados Unidos, por los pobladores, sin embargo, las numerosas revueltas y enfrentamientos continuaron para recobrar la dignidad y la tierra perdida, la lengua y la cultura. Esta lucha se ve reflejada en el deseo de los nuevos llamados mexicoamericanos o chicanos para pensar o repensarse como una unidad, con un propósito total sobre esta tierra. El conflicto entre el mexicano y el indígena todavía existía en 1848 cuando parte de la frontera dejó de ser mexicana. El artículo XI del Tratado de Guadalupe Hidalgo estipula que los llamados "salvajes" que incursionen en el territorio mexicano serán castigados por el gobierno de Estados Unidos, y que

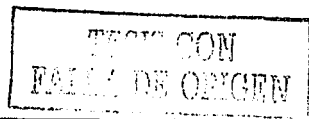


es contra la ley que cualquier angloamericano compre a mexicanos capturados por los indios, o caballos y otras propiedades robadas a los mexicanos. Antes de la guerra de 1848, la frontera norte, para el mexicano, no tenía influencia en su vida cotidiana. De pronto, sin embargo, se convirtió en realidad con la invasión del país por otras hordas que venían del norte, como en el pasado, pero esta vez bien armadas y disciplinadas. El artículo V del Tratado de Guadalupe Hidalgo formó de una plumada, una frontera física; frontera que, en la realidad, nunca ha llegado a existir. Si había existido y existe, sin embargo, una frontera cultural sin límites precisos. Las dos culturas, al ponerse en contacto a lo largo de la frontera política, chocaron con estruendo. Pero ese choque era debido a que los invasores angloamericanos consideraban a los mexicanos como indígenas y no como europeos.

En *The Nine Nations of North America*, Joel Garreau, famoso periodista en Estados Unidos, divide al continente americano en nueve regiones, una de ellas compuesta por el Norte de México y el Suroeste de los Estados Unidos, región que, según él, tiene unidad geográfica y cultural y a la cual da el nombre de Mexamérica: "Nosotros preferimos el nombre de Aztlán, ya aceptado por los chicanos con el mismo sentido. Históricamente, una de las características de Aztlán ha sido el conflicto entre dos culturas, la europea y la nativa americana".

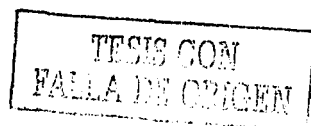
El concepto de "Frontera", no existe dentro de Aztlán, los límites geográficos no son dibujados entonces para los habitantes de América.

El problema de la cultura fronteriza todavía se presenta en el siglo XX, José Vasconcelos, en la primera parte del *Ulises Criollo* (1935), describe el conflicto entre los mexicanos de Piedras Negras y los anglos de Eagle Pass: "El odio de raza, los recuerdos del cuarenta y siete mantenían el rencor". Sin motivo, y sólo por el grito de "greasers" o "gringo", solían producirse ataques y choques sangrientos. Al hablar Vasconcelos de las disputas que el estudio de la historia de Texas ocasionaban en las clases de la escuela de Eagle Pass a la cual asistía, menciona que los mexicanos del curso no eran muchos, pero sí estaban resueltos a pelear: "La independencia de Texas y la guerra del cuarenta y siete dividían a la clase en campos rivales". El contacto ha dado origen a una mutua modificación y continua movilización, cuyo resultado ha sido la presencia de una original subcultura fronteriza, distinta, tanto a la cultura angloamericana media como de la cultura nacional mexicana. En la frontera se han modificado no sólo la lengua, sino también las costumbres, las instituciones sociales, la música, las artes y la literatura. La cultura fronteriza ha dado como resultado, una literatura adyacente ha dado frutos, que aún no se conocen al interior de ambos países, porque se caracteriza, precisamente, por ser el producto de dos culturas, cuya presencia se manifiesta en el estilo (uso del inglés y/o español), en



los temas, en los conflictos y sobre todo a través de la imagen literaria bicultural. La cultura fronteriza es sin duda una nueva cultura, joven, vigorosa, que tiende a imponerse en otras del país y del mundo. John A. Price en *Tijuana: Urbanization in a Border Town* (1973), dice: "El pasado histórico de esta región se caracteriza por la sobrevivencia de las culturas indígenas bien adaptadas al desierto; por el relativo aislamiento de los centros de civilización en el altiplano mexicano y en el este de los Estados Unidos, y por un tipo clásico de frontera con bastante tierra baldía y una baja densidad demográfica. Las culturas fronterizas dieron importancia al rudo individualismo, la suficiencia personal, al triunfo sobre la sumisión, la oportunidad y el sufrimiento, la ausencia de obligaciones legales y un embotamiento de las artes, la literatura y los refinamientos sociales. Los mexicanos hablan de la Baja California de la misma manera que los angloamericanos y los canadienses hablan de Alaska y de los Territorios del Norte. Este trasfondo cultural le ha dado a la frontera un carácter especial que se ha extendido a los centros urbanos en vías de desarrollo". Robert J. Rosenbaum, en *Mexicano Resistance in the Southwest*, dice: "los mexicanos conquistados, aunque poseedores de una cultura de tradición europea, tenían una marcada infusión de cultura y sangre indígena, lo que les hacía parecer, a los ojos de los angloamericanos, inferiores, como lo eran para ellos, los africanos y pieles rojas". Los mexicanos, sin embargo, usaban una lengua europea, eran cristianos, tenían un sistema político y legal "civilizado" y se ocupaban en actividades mercantiles conocidas. Pero las formas de esas manifestaciones culturales eran muy distintas de las angloamericanas. La lengua era el español y no el inglés, la religión era la católica y no la protestante, el sistema político era oligárquico y no democrático y la economía era de monopolio y no capitalista. Así, el conflicto contra el indígena se transforma, en el *Southwest*, en conflicto contra el mexicano, así como la lucha contra el moro se había extendido a ser una lucha contra el azteca.

La Tercera Versión sobre Aztlán, es la versión chicana elaborada en *El Plan Espiritual de Aztlán* manejado y legitimado por los delegados de la Primera Conferencia Nacional de Jóvenes Chicanos efectuada en Denver, Colorado, durante marzo de 1969. De nuevo, Aztlán es usado como una metáfora, la cual unifica a varias delegaciones desde todos los puntos de Estados Unidos, dentro de un cuerpo nacionalista. Aztlán, en este caso, es referido como el surgimiento, más que una zona geográfica, cuando el Plan de Estados señala: *Nosotros somos Aztlán*. Aquí el mito asume un rol distinto. Aztlán no es la madre-tierra, es más bien un testimonio para una antigua herencia y tradición. Aztlán se convirtió en una misión y estado mental, en un camino de cara a la realidad contemporánea y un sentido para mejorar las condiciones sociales. El Plan trata de reclamar qué fue lo que perteneció a estos habitantes originales: las frutas y la riqueza de la



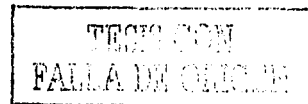
tierra, estos herederos todavía trabajan en estas tierras hasta la fecha. Esta tierra no es establecida como propiedad legítima, aunque ellos pertenecen ahí aunque no sean los dueños.

En el "Plan espiritual de Aztlán" el chicano reconoce sus orígenes aztecas (*We, the Chicano inhabitants and civilizers of the Northern land of Aztlan, from where came our forefathers*); porque fue el territorio cedido a Estados Unidos en 1848 y, al seguir la ideología de la Revolución Mexicana, reconoce que la tierra pertenece a quien trabaja: *Aztlan belongs to those that plant the seeds, water the fields, and gather the crops*; en fin, identifica al chicano con Aztlán: *We are a nation, we are a union of free pueblos, we are AZTLAN*. Esas palabras fueron publicadas en marzo de 1969. A partir de esa fecha, Aztlán se ha convertido en el símbolo más usado por los autores chicanos que escriben sobre la historia, la cultura o el destino de su pueblo; y lo mismo ocurre con los que escriben poesía, novelas o cuentos. Durante la primavera de 1970, aparece el primer número de la revista *Aztlán*, en la cual se produce el Plan, en inglés y en español. Y el prólogo lo constituye una poesía de Alurista, *Poem in Lieu of a Preface*, que une el pasado mítico azteca al presente.

Varios son los símbolos que han servido para dar unidad al Movimiento Chicano y que aparecen en la literatura: Aztlán, el águila negra campesina, la Virgen de Guadalupe, la huelga, la expresión: ¡Viva la Raza!<sup>47</sup> La mayor parte de estos símbolos, que dan forma al concepto *chicanismo*, son de origen muy reciente; nacen con el movimiento político-social que se inicia con la huelga de Delano en 1965. Pero tienen sus raíces en el pasado histórico mexicano. La Virgen de Guadalupe fue el símbolo creador de la nacionalidad mexicana, de la independencia

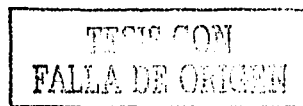
---

<sup>47</sup> Este lema fue tomado de José Vasconcelos, de su célebre ensayo *La raza cósmica* (1925) donde propone un modelo de *Raza superior*, elaborado en la propia América. En donde subraya la importancia de que el natural, nativo u originario del lugar se recupere, es decir, se revalore dentro de su propia cultura, ya que al haber atravesado épocas difíciles o de desaliento como guerra, pobreza o discriminación, no sólo ha perdido soberanía geográfica, sino también poderío moral. Éste ha sido conquistado no sólo en un plano territorial, sino también le han robado su integridad, pensamiento, ideología y cultura para provocarle que considere como mejor o superior lo extraño, lo extranjero, lo que no es propio. Esta situación, lejos de sentir unidad frente al desastre, provoca que la voluntad se disperse en fines inútiles. La derrota o sometimiento (primero por España, y después por Estados Unidos) ha traído la confusión de valores y conceptos de los propios pobladores americanos; la *diplomacia* o actitud de los vencedores engaña después de vencer. Con el objeto de someter ya sea en forma física (esclavitud, trabajo mal pagado o explotación) ideológica o cultural, el conquistador busca siempre la manera de estar por encima de los conquistados. Sin embargo, Vasconcelos no pone muy en claro cómo tendría que ser ese resurgimiento de lo que llama *Raza cósmica*, y deja preguntas en el aire, subraya la importancia de que cada *raza* tiene lo suyo: "Ninguna raza contemporánea puede presentarse por sí sola como un modelo acabado que todas las otras hayan de imitar. El mestizo y el indio, aún el negro, superan al blanco en una infinidad de capacidades propiamente espirituales". Él propone para un mejoramiento e integración regional; a la ¡quinta raza!, la superior, que sea una mezcla de todas, a las que aún el propio blanco aspire a integrarse a ella, para regresar al amor, entendido como amor cristiano, para que el hombre pueda ser salvo, entendido en un marco legal, real de respeto, igualdad y justicia.



política, ya enarbolado por el padre Miguel Hidalgo. El águila campesina tiene un origen más antiguo, la fundación de Tenochtitlán por los aztecas en 1325, donde los peregrinos de Aztlán encuentran en una isla, una águila sobre un nopal devorando una serpiente. César Chávez, como creador de este símbolo chicano, señala: "Como símbolo visual, no literario, el águila negra en el círculo blanco sobre rojo simboliza, para el chicano, el triunfo sobre la injusticia económica a través de la unión campesina: el propósito es obtener un mayor bienestar y, también, identidad cultural. Para quien no sea chicano, ese símbolo carece de significado. Sin embargo, como los colores: rojo, negro y blanco tienen valor simbólico universal, la imagen tiene un significado emocional, pero no necesariamente el que tiene para el chicano. A la vez, el uso del águila de la bandera mexicana y los colores rojo y blanco tiene valor simbólico para el mexicano, ya que le recuerda la bandera nacional. El Águila, Aztlán, el Quinto Sol y otros símbolos chicanos de origen mexicano forman parte de un sistema mítico, característica frecuente atribuida al símbolo". En esta nueva y última versión, lo que interesa no es determinar dónde se encontraba Aztlán, sino documentar el renacimiento del mito en el pensamiento chicano. Hay que hacer hincapié en el hecho de que antes de marzo de 1969, fecha del Congreso de Denver, no se hablaba de Aztlán. En verdad, la primera vez que se menciona en un documento chicano es en el "Plan Espiritual de Aztlán", expedido en Denver en esa fecha, y su creación se debe, según parece, al poeta Alurista, quien ya, durante el otoño de 1968, había hablado de Aztlán en una clase para chicanos dictada en San Diego State University.

Aztlán, es tanto un símbolo como un mito. Como símbolo<sup>48</sup>, se apoya en la imagen de la cueva (a veces cerro), representativa de los orígenes del hombre; y como mito, en la existencia de una región paradisiaca donde la injusticia, el mal, las enfermedades, la vejez, la pobreza, la miseria, no existen. Como símbolo chicano, Aztlán tiene dos significados; primero, representa la región geográfica conocida como el Suroeste de los Estados Unidos, compuesta por el territorio que México cedió en 1848 según el Tratado de Guadalupe Hidalgo; en segundo lugar, y más importante, Aztlán simboliza la unión espiritual de los chicanos, algo que se lleva en el corazón, no importan donde se viva o se encuentre.



---

<sup>48</sup> Símbolo es la representación abstracta de una idea. Aunque en la actualidad existe una seria discusión entre antropólogos, lingüistas e intelectuales entre la diferencia entre signo y símbolo.

## Literatura Chicana

Esta literatura<sup>49</sup> está íntimamente ligada a la historia del pueblo chicano y al movimiento social chicano. En el primer periodo se incluyen bibliografías que se refieren a materiales anteriores a 1848. En el artículo "Mexican-American Literature, a Historical Perspective" (1973), se divide la evolución de la literatura chicana en cinco periodos:

1. El Periodo Español (a 1821)
2. El Periodo Mexicano (1821-1848)
3. Periodo de Transición (1848-1910)
4. Periodo de Interacción (1910-1942)
5. Periodo Chicano (desde 1942 al presente)

De esta manera se cree que fue la primera vez en que se habló de una periodización de la literatura chicana. Actualmente, el último periodo se divide en dos partes, la primera de 1942 a 1965, y la segunda de 1965 al presente.

Hasta 1821 lo que hoy llamamos Aztlán fue parte de la Nueva España, nombre que se le daba a México antes de que obtuviera su independencia. El problema consiste en descubrir si existía, entre los escritores que publicaron libros acerca de Aztlán, una nueva sensibilidad, resultado de la influencia del paisaje, el clima y el trasfondo racial. En otras palabras, ¿se sentían los habitantes de Aztlán diferentes de sus hermanos, los habitantes de otras provincias de la Nueva España? Si se puede establecer que sí existía una sensibilidad distinta, entonces no podemos negar que esa literatura pertenece ya a la literatura aztlense pre-chicana. El Periodo Español es de importancia en la evolución de la literatura chicana porque durante esa época se establece firmemente en Aztlán la cultura hispano-mexicana (no precisamente española); durante esos años se hablaba español, pero también el náhuatl, el yaqui y otras lenguas autóctonas. No menos importante es que se establece el sistema político social; se divulga la religión católica a través de las misiones, y se introducen las artes y las letras, tanto eruditas como populares. Esas instituciones y esos elementos culturales son los que hoy el chicano todavía lucha por mantener, ya que son ellos los que definen su cultura.

El periodo mexicano (1821-1848) es una época histórica bien definida, puesto que esos años marcan lo que va de la dependencia de México al Tratado de Guadalupe Hidalgo. Es una



época de inestabilidad política durante la cual el gobierno mexicano se desentiende de las provincias del norte. Es durante esa época cuando nace en Aztlán el deseo de obtener la independencia. Tan pronto como el padre Miguel Hidalgo dio el Grito en 1810, en San Antonio, Texas, Juan Bautista de las Casas se unió al movimiento insurgente. En 1812 Bernardo Gutiérrez de Lara tomó los pueblos de Nacogdoches. La Bahía y San Antonio, y el 6 de abril de 1813 declaró a Texas independiente, independencia que duró poco, pues las tropas españolas lograron derrotar a Gutiérrez en la batalla del río Medina el 16 de agosto de 1813 y restablecer la soberanía española. Y ya antes de 1836 varios mexicanos, entre ellos Plácido Benavides y Ramón Múzquiz, favorecían la idea de hacer a Texas independiente. Y es bien sabido que tres mexicanos: José Antonio Navarro, José Francisco Ruiz y Lorenzo de Zavala asistieron a la convención en Washington donde se firmó la Independencia de Texas el 2 de marzo de 1836. Los aztlanenses ya para esos años se sentían diferentes de los mexicanos se designaban a sí mismos como texanos, californios o nuevomexicanos. Los mexicanos se convierten en "los de la otra banda". Y no sólo los criollos se rebelan, sino también los indígenas. Anselmo Arellano, en su libro *Los pobladores nuevo mexicanos y su poesía*, al hablar del poeta Jesús María Alarid, nos dice del padre de éste: "En 1837 Jesús María fue uno de los oficiales mexicanos que fueron asesinados, junto con el gobernador del departamento de Nuevo México, Albino Pérez, por los indios chimayoses y mestizos que se rebelaron contra la administración opresiva de México. Pero también hay que añadir, las aspiraciones de los aztlanenses chocan con las de los angloamericanos, que deseaban apoderarse de la región, lo que hacen en 1848, cuando termina el periodo mexicano.

Dos fechas históricas marcan el periodo de transición. Una, 1848, pertenece a la historia aztlanense; la otra, 1910, a la mexicana. Los aztlanenses, en 1848, dejan de ser mexicanos (los que se quedan) para convertirse en una minoría hispano-hablante dentro del territorio angloamericano. Según el tratado de Guadalupe Hidalgo, los habitantes nativos de la región conquistada podían conservar su cultura - lengua, religión, tradiciones - y sus tierras. Fue por supuesto, más fácil mantener lo primero que lo segundo. Y aun la cultura, sobre todo la lengua, comenzó a olvidarse con los años, ya que los niños tenían que aprender el inglés en las escuelas. Surgió, por supuesto, un conflicto entre las dos culturas.

---

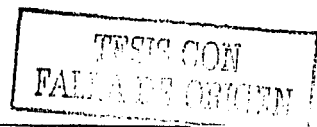
<sup>49</sup> Según el estudio de Luis Leal en *Aztlán y México*, Perfiles literarios e históricos. Bilingual Press, Binghamton, Nueva York, 1985. Studies in the Language and Literature of the United States Hispanics.

Hacia 1910, el español en Aztlán se hablaba cada vez menos. Sin embargo, ese año inician las grandes inmigraciones, cuyo resultado fue dar vigor a la cultura mexicana, que tendía a desaparecer.

La cuarta etapa, la que va de 1910 a 1942, esto es, de la Revolución mexicana al pachuquismo, se caracteriza precisamente por el influjo de nueva sangre procedente de México. Dice Jesús Chavarría en el estudio mencionado: "The first major characteristic of the 20<sup>th</sup> is the massive immigration waves which started after 1910" (p.137). Como resultado de la llegada de miles de mexicanos a los barrios y campos de Aztlán, los lazos entre los aztlanenses y los mexicanos, que se habían debilitado durante el periodo anterior, fueron reanudados con intensidad; los héroes revolucionarios: Villa, Zapata pasaron a formar parte de la tradición cultural aztlense; al mismo tiempo, la influencia de pensadores mexicanos como José Vasconcelos y sus ideas acerca de la raza cósmica tuvieron gran influencia sobre la formación del pensamiento chicano. Y de mayor importancia, los hijos de los mexicanos que llegaron durante estos años fueron quienes formaron la nueva sociedad, la sociedad que se caracteriza por la presencia de los pochos y los pachucos. Ray Padilla, al referirse a la *Bibliografía de la Revolución mexicana* del mexicano Roberto Ramos, hizo esta observación: "The Mexican Revolution had a profound impact on the Chicano Aztlanense and should be the object of careful study by Chicano historians" (p.15).

En 1942 se termina este periodo, porque en ese año el aztlanense rechazó violentamente la cultura angloamericana. Así se abre una nueva etapa de protesta y lucha que se inicia con los llamados *zoot suit* en Los Ángeles. El resultado fue el establecimiento de una nueva relación entre la cultura mayoritaria y la cultura minoritaria.

En 1944 Gregorio López y Fuentes publica la novela *Los peregrinos inmóviles*, y en 1949 María de Lourdes Hernández imprime, *En el nuevo Aztlán*, no hay una influencia directa entre las novelas mexicanas y las chicanas. Sin embargo, los elementos que tienen en común son significativos y nos permiten hacer una comparación. El tema de *Los peregrinos inmóviles* es el de la peregrinación en busca de una tierra prometida; en esa novela López y Fuentes recrea la mítica peregrinación de los Aztecas. En *Peregrinos de Aztlán* el tema es idéntico, sólo que la peregrinación es a la inversa: "Me ganó la imaginación y vi en peregrinaje muchos pueblos de indios hollados, recorriendo a la inversa antiguos caminos en busca de origen remoto". Y ya López y Fuentes había escrito: "Caminamos toda la tarde y parte de la noche... Ibamos para la tierra de la abundancia: así lo había augurado el águila, y llevábamos el camino de la seguridad". Otra importante coincidencia: en ambas obras el narrador es un viejo indígena que recuerda la

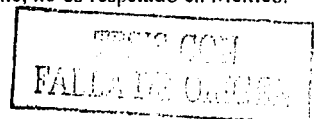


historia de su pueblo: al anciano yaqui, Loreto Maldonado, en Tijuana, lo atormentan los recuerdos de su pueblo caído y vilipendiado; y al anciano Marcos, el recuerdo de la peregrinación original le da aliento para seguir a los suyos.

Mayor semejanza existe entre *Heart of Aztlán* y *En el nuevo Aztlán*. En ambas novelas el tema es la búsqueda de Aztlán, del paraíso perdido. En la obra de Hernández un grupo de Aztecas, inmediatamente después de la caída de Cuauhtémoc se refugia en un valle secreto, el cual sólo se puede llegar por un misterioso río que corre dentro de las grutas de Cacahuamilpa. En ese valle fundan una especie de Shangri-La, una sociedad perfecta. En la novela de Anaya, que se desarrolla en el barrio, en Albuquerque, el protagonista - Clemente Chávez - no anciano pero sí hombre de edad - va a las montañas, guiado por el cantor ciego Crispín, en busca de Aztlán, en verdadera peregrinación imaginaria. He allí donde se encuentra Aztlán, es el centro: *"Time stood still, and in that enduring moment he felt the rhythm of the heart of Aztlán beat to the measure of his own heart. Dreams and visions became reality, and that reality was but the thin substance of myth and legends. A joyful power coursed from the dark womb-heart into his soul and he cried out I AM AZTLAN"*. La búsqueda, para Clemente, ha terminado. Y así tiene que ser para todo chicano: quien quiera encontrar a Aztlán, que lo busque, no en la geografía, sino en lo más íntimo de su ser.

Aunque irónicamente, José Antonio Villarreal no se considera a sí mismo como escritor chicano, su obra *Pocho*<sup>50</sup>, (1959), es en opinión de la mayor parte de los críticos, la primera novela chicana. Está estructurada en torno de las vidas de Juan Manuel Rubio, inmigrante mexicano, y Richard Rubio, su hijo, el pocho a quien se refiere el título de este libro. En el primer capítulo aparece Rubio el grande, antaño un orgulloso coronel que combatió valientemente al lado de Pancho Villa durante la Revolución Mexicana y que en el libro aparece en el momento de llegar a Ciudad Juárez procedente de la Ciudad de México. Desalentado por el sesgo que ha tomado la lucha, se traslada al norte para tomar parte en una nueva ofensiva. Pero en lugar de eso es arrestado en una cantina, y luego logra cruzar la frontera a la ciudad de El Paso, con ayuda de un viejo amigo de la familia. Aún cuando la obra *Pocho*, puede ser vista como un relato novelesco del fenómeno sociológico de la experiencia migratoria mexicana, se reconoce que ofrece mucho más. A partir del segundo capítulo, el interés se enfoca en el desarrollo personal de Ricardo Rubio, a través del se ven los cambios que ocurren en toda la

<sup>50</sup> José Antonio Villarreal, Nueva York, Doubleday and Co., 1959. La palabra *Pocho* es un término despectivo empleado para designar a un mexicano que ha abandonado su país para vivir en Estados Unidos y que rechaza, al menos en parte, sus costumbres, tradiciones e idioma, y asimila los de su país adoptivo. Un pocho es visto como un traidor a su cultura mexicana y, por consiguiente, no es respetado en México.

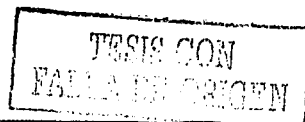


familia. Su adelanto durante sus primeros años 18 años se vincula con amplios temas históricos y culturales, tales como el relativo a la desintegración de la familia de inmigrantes; la inquietud de los trabajadores norteamericanos durante los años treinta; la llegada a California de los refugiados de la Cuenca Polvorienta, la aparición de los pachuchos en Los Ángeles, y el reacomodo de los norteamericanos de origen japonés durante la Segunda Guerra Mundial. *Pocho* puede ser mejor considerada como una novela de iniciación, en la que el despertar espiritual de Richard en un escenario extraño, a menudo es desconcertante. El paso de su niñez a la edad adulta se ilumina gracias a su percepción y sensibilidad frente al mundo que lo rodea; introspección tan poco frecuente, que el crítico Luther S. Luedtke ha comparado el despertar de Richard con el de Stephen Dedalus en la obra de James Joyce *Retrato del artista adolescente*. Al igual que Dedalus, Richard, a la tierna edad de nueve años, comienza a atormentarse por interrogantes tales como la existencia y la inmensidad de Dios, padece la culpa de la sexualidad infantil, reacciona como una víctima al escuchar la risa de su maestro, le teme a la oscuridad y lucha por responderse las incontestables cuestiones del cosmos. Hace a un lado estos impenetrables y horribles pensamientos para refugiarse en el mundo natural de los insectos y las plantas que están disponibles ante su mente inquisitiva. Como novela *Pocho* tiene notorias debilidades y al mismo tiempo rasgos favorables. En lo que toca al lado negativo, la crítica oficial señala que no logró la identidad del pueblo chicano. Otras fallas técnicas radican en la abundancia de explicaciones, sentimentalidad, un débil estilo periodístico y una tendencia a aseverar antes que interpretar<sup>51</sup>. Richard no es un tipo del todo convincente, sobre todo en sus meditaciones filosóficas, de niño posee una madurez intelectual que está más allá de lo que puede concebirse a su edad. En cuanto a su faceta más positiva, la novela ha sido considerada como obra que logra tratar de una manera efectiva diversos temas universales, incluyendo la individualidad, la lucha por la realización personal en un mundo de mediocridad y compromiso, y sobre todo el desarrollo de un nuevo escritor.

Comenzando con la publicación de la obra *Pocho*, de José Antonio Villarreal, la novela ha tenido rápidos cambios; ha evolucionado desde lo que al principio fue un documento social, hasta llegar a ser un compendio de modernas técnicas novelísticas y de una variedad universal de temas. Si bien es cierto que los novelistas chicanos continúan reflejando sus circunstancias históricas y sociales, ahora lo hacen poniendo mayor interés en los personajes imaginarios con destinos individuales, y no en creaciones meramente psicológicas. Con un trasfondo de

---

<sup>51</sup> Grajeda, R. F., "... y no se lo tragó la tierra: Discovery and Appropriation of the Chicano Past", *Hispania*, vol. 62, núm. 1, marzo de 1979.



tradiciones e instituciones chicanas en conflicto en una opresiva sociedad angloparlante, los novelistas exponen los dilemas y preferencias de sus personajes con mayor sensibilidad y artística y con dimensión psicológica.

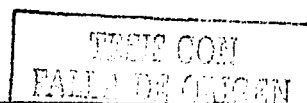
La novela *The Plum plum pickers* (1969), de Raymond Barrio, ha sido considerada como la más "significativa de la literatura norteamericana"<sup>52</sup> Aún cuando esta evaluación de la obra ha sido evidentemente exagerada, es una prueba del entusiasmo con que fue acogida. La afirmación también refleja los adelantos de la novela chicana contemporánea desde la publicación de *Pocho*. La obra de Raymond Barrio, que se refiere a los recolectores de frutos, expone dolorosamente los sufrimientos y la desesperación del campesino chicano, al mismo tiempo que mantiene un alto nivel artístico.

También en la ficción, y sobre todo en la novela, el símbolo ha sido utilizado con ventaja para la creación artística. Las novelas de Miguel Méndez, *Peregrinos de Aztlán* (1974), y de Rudolfo Anaya, *Heart of Aztlán* (1976), son obras representativas de esa tendencia. Aztlán en una visión que se busca con la ayuda de una piedra mágica. Ambas obras tienen antecedentes en la narrativa mexicana.

Al referirse al modelo de vida del proletario, Raymond Barrio presenta un aspecto general del de la existencia de los chicanos en los Estados Unidos. Para ello habla de las vidas de una pareja de inmigrantes, Manuel y Lupe Gutiérrez, quienes se ven atrapados en el apiñamiento de la explotación del negocio agrícola. Situada en la imaginaria comunidad de inmigrantes de Draebridge, en el valle de Santa Clara, California, la descripción novelesca contiene muchos de los elementos de la lucha del campesino por librarse de la carga de endeudamiento, hambre y enfermedades que pesa sobre él. Manuel, Lupe y sus dos hijos pequeños llegan a Estados Unidos, procedentes de México, al igual que miles de personas los han hecho antes que ellos, en busca de una vida mejor. Pero contra lo que esperaban, tienen que vivir en una miserable casucha del conjunto Western Grande, propiedad del acaudalado y poderoso señor Frederick C. Turner, administrado por el patéticamente inseguro Morton J. Quill, un tipo intolerable cuyos medios de vida dependen del rudo trato que da a los mexicanos, recolectores de frutos. Raymond Barrio equipara la vida en el complejo con el tráfigo de una rueda de molino de andar: los trabajadores trabajan desde que amanece hasta el anochecer, pepenando los frutos maduros de un campo a otro, y jamás pueden ahorrar lo suficiente para escapar del laberinto de la monotonía y desconuelo en que se ven atrapados año con año. Con suma habilidad, el novelista incluye

---

<sup>52</sup> Carta de Phillip D. Ortego a los profesores de literatura. San Francisco; Imprenta Canfield, 3 de noviembre de 1971. Escrita en elogio de *The Plum pickers*, Sunnyvale, California, Imprenta Ventura, 1969.

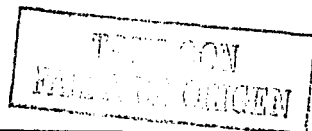


importante información sociohistórica en su narración. Por ejemplo, explica las artimañas de que se ha valido Turner para adquirir tierras por medio de manipular la ley norteamericana, un sistema legal poco familiar para los habitantes mexicanos de California, propietarios originales de las superficies en las que Turner ha fincado su lucrativo negocio de la explotación agrícola. Al aprovecharse de los errores en el pago de los impuestos, y de los tratos disimulados, aunque legales Turner ha logrado hacerse dueño de enormes porciones de la mejor tierra, en las cuales su grupo de trabajadores, principalmente mexicanos, se afanan mucho más de lo que su endeudamiento con la tienda de la compañía les permite. En esta empresa Turner cuenta con la ayuda de funcionarios locales norteamericanos, y de contratistas mexicanos, los cuales "venden" a su propia gente.

Raymond Barrio actúa en forma diferente a Villarreal y Vásquez; crea una trama esparcida y enfatiza la caracterización con diálogos mínimos y un monólogo interior para mostrar lo que sienten y piensan sus personajes. La multiplicidad de puntos de vista es otra técnica interesante que el novelista emplea en la obra: los diferentes modos de reaccionar ante una señal obscena que se ve a través de la ventana del taimado administrador Quill al principio de la novela. Barrio se mezcla directamente en su propia narración. La interrupción del flujo narrativo contrasta con una nueva técnica más sutil y efectiva: el empleo de imaginarios recortes de periódicos y de fragmentos de transmisiones de radio.

La primera parte de la quinta época, la del pachuquismo hasta la huelga, se extiende de 1942 a 1965. Durante los primeros años de ese periodo la principal influencia fue la de los veteranos de la Segunda Guerra Mundial, la llamada "G.I. Generation". Y es como resultado de la guerra que los chicanos tienen la oportunidad, por primera vez, de asistir a las universidades y participar en el proceso intelectual. No menos importante es el desplazamiento que ocurre del campo a la ciudad. Por primera vez, también más chicanos viven en la ciudad que en el campo. Además, es significativo el hecho de que los escritores chicanos más conocidos durante este periodo escriben en inglés: Fray Angélico Chávez, quien floreció durante la década de los cuarenta y escribió solamente en inglés, aunque sobre temas culturales nuevomexicanos, como en la novela *La conquistadora* (1957), obra escrita en inglés, a pesar del título en español. Lo mismo ocurre con novelas como *Pocho* de José Antonio Villarreal, escritas en inglés para el público en general y no para el lector chicano.

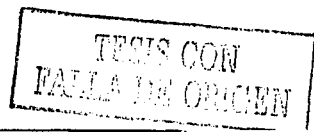
La última etapa en la evolución de la literatura chicana es la que se inicia en 1965 (La Huelga) y que todavía no termina. Uno de los logros del Movimiento (La Causa) fue la creación de una literatura escrita para el lector chicano. Esa literatura fue el resultado del éxito obtenido



por Luis Valdez y su Teatro Campesino, nacido en 1965, a la sobra de la confrontación entre la unión campesina y los patrones.

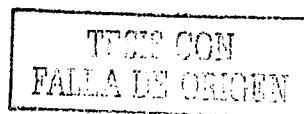
Durante los años subsiguientes a la Segunda Guerra Mundial, prevalecía entre los México-americanos el deseo de integrarse a la cultura angloamericana. Por ello, los mejores autores de esa época escriben en inglés y no en español. Las primeras novelas importantes son *Pocho* (1959) de José Antonio Villarreal, *City of Night* (1963) de Juan Rechy, *Tattoo the Wicked Cross* (1967) de Floyd Salas y *Chicano* (1970) de Richard Vázquez, todas ellas publicadas por las grandes editoriales de Nueva York y por lo tanto, escritas en inglés para un público de mayorías. Aún en novelas de protesta como *The Plum Plum Pickers* (1969) de Raymond Barrio están en inglés. En 1967, sin embargo, ocurre un hecho que dará gran impulso al desarrollo de la literatura chicana escrita para chicanos y publicada por chicanos. Se funda la revista *El Grito* y la editorial Quinto Sol. En 1969, el año del Plan Espiritual de Aztlán, aparece la primera antología de la literatura chicana. En 1970 se organiza el Premio Quinto Sol, que da gran impulso a la literatura, sobre todo la narrativa. De las tres primeras obras premiadas, dos están escritas en español: ... y no se lo tragó la tierra de Tomás Rivera gana en 1971, y *Estampas del Valle* de Rolando Hinojosa en 1973. La obra premiada en 1972, *Bless Me, Ultima* de Rudolfo Anaya, continúa la tradición narrativa escrita en inglés y bajo la influencia de los novelistas angloamericanos. La tradición de la novela escrita en español, que se remonta al tercer periodo, la renuevan Miguel Méndez con *Peregrinos de Aztlán* (1974), Alejandro Morales con *Caras viejas y vino nuevo* (1975) y Aristeo Brito con *El diablo en Texas* (1976). Las dos tendencias se mantienen vivas. En 1979 aparecieron *Tortuga* de Anaya, en inglés, y *La verdad sin voz* de Morales, en español. Y las mismas tendencias se manifiestan en el teatro, la poesía y el cuento.

Aunque es difícil discernir las tendencias en un cuerpo de literatura tan reciente como es el de la novela chicana contemporánea, figuran José Antonio Villarreal, Richard Vázquez, Raymond Barrio, John Rechy y Óscar Zeta Acosta. Las primeras obras de estos escritores aparecieron aproximadamente entre 1959 y 1972. En un segundo grupo entran aquellos que han sido considerados generalmente como los novelistas más importantes, y cuyas obras fueron publicadas entre 1972 y 1975: Tomás Rivera, Rudolfo Anaya, Rolando Hinojosa, Miguel Méndez, Ron Arias y Alejandro Morales. Se incluye a un tercer grupo a autores, cuyas obras publicadas entre 1976 y 1980: Aristeo Brito, Orlando Romero y Nash Candelaria. Finalmente en una cuarta clasificación están los escritores que han tenido menos impacto que los anteriores en cuanto a la evolución de la novela chicana contemporánea: Ernesto Galarza, Floyd Salas, Edmundo Villaseñor, Isabella Ríos, Joseph V. Torres Metzgar y Celso A. de Casas.



Dos factores correlacionados proporcionan mucho del ímpetu para este proceso: el establecimiento de la primera compañía chicana editorial, Quinto Sol, en 1969 por Octavio Romano, Herminio Ríos y otros, y el otorgamiento del premio literario anual *Premio Quinto Sol*. Tres de los seis novelistas incluidos en esta sección fueron ganadores de la prestigiada recompensa: Tomás Rivera en 1970, por ... *y no se lo tragó la tierra*; Rudolfo Anaya en 1971 por *Bless Me, última*, y Rolando Hinojosa en 1972, por *Estampas del valle y otras obras*. Otros acontecimientos relevantes que demuestran los avances alcanzados durante los años setenta son la publicación de obras de dos novelistas chicanos por las más importantes casas editoras latinoamericanas, y el otorgamiento de un premio internacional de literatura a uno de ellos. El libro *Klail City y sus alrededores* por Rolando Hinojosa en 1972, por *Estampas del valle y otras obras*. Otros acontecimientos relevantes que demuestran los avances alcanzados durante los años sesenta son la publicación de obras de dos novelistas chicanos por las más importantes casas editoras latinoamericanas, y el otorgamiento de un premio internacional de literatura a uno de ellos. El libro *Klail City y sus alrededores* de Rolando Hinojosa, ganó el premio de novela otorgado en 1976 por la empresa cubana Casa de las Américas. La obra fue editada en Cuba y distribuida en gran parte de los países de habla española. Dos novelas de Alejandro Morales, *Caras viejas y vino nuevo* y *La verdad sin voz*, fueron publicadas en 1975 y 1979 por el importante editor mexicano Joaquín Mortiz. Así pues, la novela chicana contemporánea realizó innegables adelantos durante los años setenta.

La novela ... *y no se lo tragó la tierra*, de Tomás Rivera, ha sido clasificada por la crítica como una colección de novelas cortas y viñetas, anécdotas y bocetos, pero convienen en que su inherente unidad lo coloca entre las novelas. Por ejemplo, Ralph F. Grajeda admite que la obra es difícil de describir en cuanto a su estructura; sin embargo, la identifica como novela, aunque no en el sentido convencional.<sup>53</sup> En el libro figuran doce historias temáticamente unificadas, que simbolizan los doce meses del año. Están marcadas por una selección introductoria, "El año perdido", y una condensación selecta, "Debajo de la casa". Todas las historias, con excepción de una, están precedidas de una anécdota breve. Acerca de ésta, Grajeda hace la siguiente observación: "Algunas veces las anécdota es como un eco o un *comentario* de la historia que la precede; otras veces, al revés es como un prefacio de la historia que le sigue. En ciertos casos, la anécdota no alude directamente ni a la parte narrativa que la antecede, ni a la que la sucede, sino más bien funciona a guisa de ecos o ecos de los valores, motivos, temas o juicios que se





encuentran en diversas partes del libro. El efecto es de incremento. Con el esfuerzo, con la variedad y la amplificación que proporcionan las doce historias y las trece anécdotas, se complementa poco a poco el cuadro de la comunidad. Al final, se sintetiza toda la experiencia y se llega a una conclusión temática, a través de la conciencia del personaje principal.<sup>54</sup>

Se podría afirmar que los prosistas chicanos que escriben antes de ese año dan preferencia, con pocas excepciones, a las formas didácticas y no a aquellas características de la ficción: novela corta, cuento, cuadro costumbrista, leyenda. Sin embargo, existen esos géneros y tenemos ejemplos de todos ellos. La literatura de ficción tiene un lento desarrollo, no solamente en Aztlán sino también en México, donde las novelas publicadas antes de 1948 no pasan de veinte, la mayor parte de ellas novelas cortas. Entre ese año y 1910, sin embargo, la novela en México obtiene un alto desarrollo, no así en Aztlán, donde las novelas conocidas no pasan de la media docena.

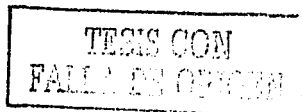
La novela autobiográfica, que es la que más relaciones tiene con la prosa escrita antes de 1910, y que ya la había utilizado Fray Angélico Chávez, la han continuado Ernesto Galarza en *Barrio Boy* (1971), Óscar Zeta Acosta en *La Autobiografía de Búfalo café* (1972) y Tomás López en *Chicano Go Home* (1976), siendo ésta última la única que posee una actitud optimista frente a los problemas sociales y personales del chicano.

La novela contemporánea de Sandra Cisneros, *La casa de la calle de Mango* (1984), y la de Denise Chávez. *The Last of the Menu Girls* (1986), exploran cómo las chicanas construyen quiénes son ellas, como mujeres y como artistas. En 1988, aparece la obra de Rodríguez *Oddsplayer*, que fue la primera novela escrita por un chicano en Vietnam, y publicada posteriormente. Pérez, el protagonista quien es Latino, recuerda su vida en 1960 antes de que desapareciera. Él recordó el tumulto en Los Ángeles como grupo de Chicanos desde los barrios y universitarios que protestaban por haber elecciones injustas, educación inferior, y prejuicios en el mercado laboral. Como Pérez pelea por su vida en Vietnam, considera la herencia cultural y se da cuenta de que tiene que crear su propia identidad, si llega a sobrevivir a la guerra de Vietnam, una posición filosófica inspirada por Acosta.

### Influencia de la literatura norteamericana en Óscar Zeta Acosta

---

<sup>53</sup> Véase el estudio "Tomás Rivera's '...y no se lo tragó la tierra' Discovery and Appropriation of the Chicano Past", *Hispania*, núm. 62, 1979, pp. 71-81. Gran parte de nuestro análisis de la novela se basa en este estudio.



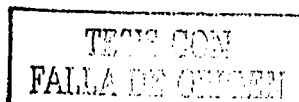
Los escritores de la llamada *generación perdida* de los años veinte y treinta: Ernest Hemingway, William Faulkner, Scott Fitzgerald, John Dos Passos, Sherwood Anderson, Ezra Pound y T. S. Eliot, influyeron y fueron un modelo a seguir en las siguientes generaciones de escritores de Estados Unidos, incluso en autores chicanos como Óscar Zeta Acosta. Influyeron de tal manera que fueron los primeros en despreciar y repudiar la forma de vida y cultura industrial y mercantil de la sociedad norteamericana, en demostrar su valentía y estar siempre cerca del peligro y la violencia, en el constante vagabundeo y el ir y venir por todas partes, buscando su yo interior, en la experimentación con el alcohol y otras drogas, en la búsqueda de constantes aventuras sexuales y amorosas. Este grupo de la llamada *generación perdida* estaban hartos del exceso de puritanismo de la sociedad, que la consideraba hipócrita, que le faltaba identidad y de una cultura propia, su rechazo al desbordado interés mercantil y a la intolerancia racial. Por ello, al sentirse incómodos en esa sociedad, y que la abominan, se van ir a refugiar a París, por lo que se autoexilian, pero ni siquiera ahí encontraron lo que esperaban. En el caso de Hemingway, París también le pareció demasiado superficial por lo que decidió ir a España, más tarde a Cuba e incluso África, donde fue más feliz y sentía que era una sociedad más coherente. Este grupo de emigrados norteamericanos en Europa durante y después de la Primera Guerra Mundial estaba destinado a renovar la literatura, especialmente la narrativa, al igual que Óscar Zeta Acosta, con el rechazo a palabras grandilocuentes como honor, gloria, heroísmo, y de los valores pragmáticos de la civilización norteamericana, el gusto por vivir y describir el instante, la tendencia a la desilusión y el pesimismo y a veces el terror y la fascinación por la nada. En el mundo bohemio, que tan bien conoció Miller queda retratado con sus obsesiones y represiones sexuales: las rutinas de hombre y mujer en los vodeviles. La diferencia con Acosta es que Miller no busca su identidad u orígenes a través del autoexilio o los viajes, ni mantiene una postura de conciencia política de una comunidad o grupo social, pero sí se puede considerar maestro de la escritura misma, al innovar y formar una vanguardia de esta naturaleza y estar ausente una estructura definida, lo que daría pie a una secuela de generaciones de escritores posteriores.

La honorable tradición del *flaneur*<sup>55</sup> o unión francés es intencionada degradada con las descripciones descarnadas de sexualidad de hombres que quieren escapar de las represiones

---

<sup>54</sup> Tomás Rivera, *Into the Labyrinth: The Chicano in Literature*, documento presentado en la Conferencia sobre Literatura Chicana celebrada los días 7 y 8 de octubre de 1971 en la Universidad Panamericana de Edinburg, Texas, p. 22

<sup>55</sup> Significa mirar o focalizar. Era la tradición del traúnsente, de mirar escaparates y ver la mercancía como objeto del deseo. Ver Walter Benjamin, *Los pasajes de París*. Término acuñado en el siglo XIX en donde el artista trasciende los altos cánones para crear cierta perspectiva o cierto efecto estético en sus obras; tal puede ser el efecto creado por un escaparate, una calle, cierto ámbito de la fotografía o arquitectura.



inducidas por la cultura moderna. Con *Trópico de Capricornio*, Henry Miller conocería las limitaciones colocadas por la censura, pero eso no alcanza a ensombrecer su calidad de observador y ojo pionero de la intelectualización del mundo sexual. El procedimiento o metodología<sup>56</sup> utilizada por Acosta es muy parecido al que en esos mismos tiempos empleó el novelista norteamericano Norman Mailer en *Los ejércitos de la noche (1968)*<sup>57</sup>, que se subtitula precisamente "La novela como Historia. La Historia como Novela"<sup>58</sup>.

El desprecio por su país de nacimiento tenía una explicación, para el novelista, la sociedad norteamericana había extirpado las libertades individuales había dejado al hombre a merced de las vigilancias institucionales.

A la literatura de los años cincuenta o literatura de implosión; a los años sesenta se les llamó literatura de explosión. Con estas dos expresiones el crítico norteamericano I Haba Hassan define en general a la narrativa norteamericana de la posguerra. En cambio, una definición de las características de la producción novelesca de los años setenta constituye aún hoy, a pesar de que el siglo acaba en un problema abierto. Sin embargo, es a propósito de la novela que el escritor John Barth (1930) plantea la aplicación de la palabra *exhaustion* o sea: agotamiento, parálisis, rebote de la novela a su contrario.

Durante y a fines de los años setenta la novela se transforma en otra cosa respecto a la novela que la precediera: se repliega sobre sí misma, se cierra entrópicamente y por fin habla de sí misma, en el momento en que narra y despliega.

Se convierte en Autobiografía y diario: *La campana de cristal* de Sylvia Plath (1963), *Miedo a volar* de Erica Jong (1974). Se transforma en un discurso sobre la Carta y sobre el

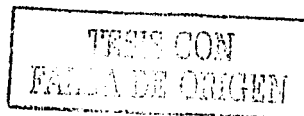
---

*Flaneur* puede ser también entendida como callejear o callejero para sistematizar una presencia intelectual a través de un discurso literario. Ver también *De un siglo a otro* de Pierre Missac y a Theodor Adorno, *Sobre Walter Benjamin* (estudios sobre *Los pasajes de París*).

<sup>56</sup> Fue durante la presidencia de Kennedy cuando el novelista norteamericano Roth advirtió la asombrosa irrealidad de la historia norteamericana contemporánea, y Bellow reparó en una masificación de la vida pública tan atroz que lo llevó a escribir que la "vida privada es incapaz de pretender poseer una importancia similar", lo cual no dejó de provocar complejas consecuencias para la narrativa. Y de eso a pensar que la historia misma era una novela absurda, un designio masivo que gobernaba toda instancia individual al mismo tiempo que disolvía la realidad estable, no hubo sino un paso. La narrativa norteamericana a principio de los años sesenta estaba ampliando sus temas y poniendo históricamente su interés en el mundo exterior; también estaba reconsiderando las fuerzas desencadenadas en el mundo y el problema del poder individual y de la medida de la razón: era una historia hecha de juegos de poder distorsionados, enormes estructuras de conspiración, enormes sistemas tecnológicos y apocalípticas amenazas a la supervivencia.

<sup>57</sup> En esta obra está la relación entre la actualidad histórica y la ficción considerada con exactitud, en ella se examina a fondo la manera por la cual "construimos" una realidad.

<sup>58</sup> Puede añadirse en este mismo rubro a la célebre novela *A sangre fría* (1966) de Truman Capote, que fue considerada por su autor como "novela de no-ficción", y que en realidad es un reportaje sobre el asesinato de una inocente familia campirana de la clase media en Kansas a manos de dos psicópatas vagabundos: unos Estados Unidos enfrentándose a otros.



Manuscrito: *El legado de Humboldt* de Saul Bellow (1975), y los “epistolarios” que ven la luz en los últimos cinco años en reportaje: *Miami y el cerco de Chicago* de Norman Mailer (1968), y viceversa, el reportaje y la crónica se convierten en novela como en: *Los ejércitos de la noche* (1968), *Marilyn* (1973) y *El combate* (1975), todas de Mailer. *Burr* (1973) de Gore Vidal y *The public burning* (1977) de Robert Coover.

En la ficción posmoderna se encuentran representantes como: William Gass, Robert Coover, John Hawkes, Donald Barthelme, John Barth. En esa época surge por primera vez en Estados Unidos la figura del antihéroe<sup>59</sup> y de nihilismo, de víctimas y de silencios existenciales, de introversión y de soledad, de historias - no historias. Pero es igualmente cierto que a los ojos de esos escritores, en los años cincuenta, la novela aparece como el instrumento ideal para interferir o incidir en una realidad: la América de la guerra fría, de la caza de brujas, del consumo y bienestar auspiciado y a la vez temido.

En la narrativa de los años cincuenta que fundamentalmente se vincula la novela de los años setenta que de la muerte de la “novela” habla de desgarrarse en dos filones muy distintos: el de la novela (novela donde, sin embargo, nada sucede fuera de una dolorosa indagación existencial y un balance negativo del héroe, como la narrativa de Charles Bukauski (1920), por un lado la novela no novela de la ficción postmoderna por el otro.

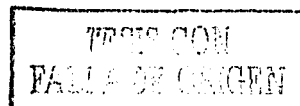
En un lenguaje distinto al de Miller, el beatnik Jack Kerouac y el hippie Allen Ginsberg se encargaron de dar testimonio de las inquietudes y angustias de su generación, adoptando a la vez: el modo nómada de vida de su modelo y negándose, como éste a ser encuadrados por la sociedad. Buscaron la exaltación de los sentidos por medio de las drogas; al igual que algunos escritores chicanos sesenteros como Óscar Zeta Acosta. En el fondo, se trataba de una búsqueda de una fe, de una manera de imprimir el significado de su vida.

### **Influencia de la obra de Zeta Acosta en la literatura mexicana**

Desde mediados de los años sesenta y hasta finales de los ochenta, un nuevo fenómeno se hizo presente en las páginas de las letras latinoamericanas. Por las peculiaridades temáticas de la gran mayoría de sus obras, esta nueva tendencia literaria ha merecido diversos calificativos para su identificación, tales como *testimonial*, *rebeld*, *de denuncia*, *de compromiso*, y aun *revolucionaria*, que ha sido, después del fenómeno del *boom*, la más reciente que ha logrado

---

<sup>59</sup> Personaje de una obra literaria cuyas características son contrarias a las del héroe tradicional.



agrupar a las letras latinoamericanas contemporáneas. El marco histórico en que se desarrolló la literatura testimonial coincide con el periodo en que ocurrieron los hechos más críticos de la Guerra Fría en nuestro continente. Sin duda, la radicalización de la Revolución Cubana, apoyada por la Unión Soviética, tuvo mucho que ver en la aparición de esta nueva modalidad de las letras latinoamericanas, pues directa o indirectamente la proclamación del socialismo en Cuba sirvió de pretexto para desatar la pugna entre dos fuerzas políticas antagónicas: por una parte, las que pretendían liberar a los países de América Latina de la gran influencia de Estados Unidos, y por otra las que se oponían a la existencia de regímenes aliados a la Unión Soviética en tierras americanas, para lo cual contaban con pleno respaldo del gobierno estadounidense.

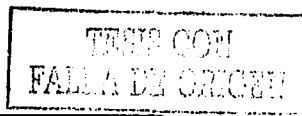
Aunque no toda la literatura testimonial se inscribe en la confrontación comunismo vs. anticomunismo, fue bastante notoria a la disminución que se dio en el volumen de obras escritas bajo la perspectiva testimonial a raíz de la desintegración del bloque socialista en 1989, año en que desapareció la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y el régimen cubano entró en la peor crisis económica y política de su historia. Es indiscutible, que la literatura testimonial tuvo su origen en aquella inclinación de los miembros del *boom* latinoamericano (Cortázar, Benedetti, Roa Bastos) por reflejar en sus obras la problemática política y social de sus países, pues fue precisamente a partir del auge de los autores del *boom* que en las letras latinoamericanas surgió con gran vigor la nueva oleada de jóvenes escritores que, sin ser parte del *boom*, siguieron los mismos pasos de aquéllos y profundizaron en la denuncia de la realidad latinoamericana mediante el acto literario, movimiento que por su magnitud pronto se constituyó en la corriente de la literatura testimonial.

El rasgo que más une a los autores de la literatura testimonial es sin duda, su propósito de participar con sus aportaciones literarias dentro del escenario sociopolítico de sus países; sus textos parten de un compromiso ético individual asumido por ellos hasta las últimas consecuencias, ya que con sus obras buscan informar al mundo sobre las atrocidades cometidas por regímenes autoritarios, tanto civiles como militares, con el pretexto de la lucha contra el comunismo internacional. Asimismo, ante las profundidades desigualdades sociales que aquejan a nuestras naciones, sienten el compromiso de llamar la atención sobre los fenómenos de la pobreza y las injusticias que la rodean.

Por lo que respecta a la temática de la literatura testimonial, sus autores se dieron a la tarea de abordar en su textos los constantes golpes militares ocurridos en muchos países de América Latina, así como los abusos que van de la censura de los medios de comunicación, pasando por los actos de represión en manifestaciones públicas, hasta llegar a la tortura, la

desaparición y el asesinato político; por otra parte, también aparecen diversas obras que remiten al accionar de las organizaciones insurgentes y los movimientos nacionalistas de liberación, mejor conocidos como grupos guerrilleros, opositores a los gobiernos por ellos considerados “fascistas” y “aliados del imperialismo yanqui”, así como la vida en el exilio y las esperanzas del regreso al país natal. Por último, la corriente también incluye cierto tipo de obras en que se delatan las contradicciones causadas por la desigualdad social, especialmente la ocasionada por la distribución inequitativa de la riqueza y los vicios en la impartición de la justicia. Para conseguir sus objetivos, los autores de la literatura testimonial acuden en primera instancia a los recursos estilísticos de la narración realista, que es la que más se presta para la reproducción fiel de sucesos, aunque también emplearon la crónica y la poesía, géneros que combinaron con el estudio profundo de las condiciones sociales, económicas y políticas del continente entero, integrando en ese acto el saber de las ciencias sociales a la literatura. Con ello lograron la mezcla adecuada de ingredientes que les permitieron dar a sus obras ese tinte particular que caracteriza a la literatura testimonial. Se busca alcanzar tanto una identidad nacional como una latinoamericanista, fenómeno que no resulta del todo novedoso en las letras hispanoamericanas, pues ya hemos visto que la promoción del nacionalismo era uno de los objetivos que se habían propuesto los escritores del criollismo; pero en este caso la identidad nacional se suma al ideal bolivariano del latinoamericanismo tanto como a la intención de trascender históricamente, ya que los temas de la literatura testimonial se hallan muy ligados a los acontecimientos históricos y políticos de cada país, situación que dentro del criollismo se había presentado sólo en la novela de la Revolución Mexicana. Escritores de la literatura testimonial: José Revueltas con *El Apando* (1969), Agustín Ramos con *Al cielo por asalto* (1979), Gerardo de la Torre con *Muertes de Aurora* (1980).

Los escritores de la *Onda* fueron influidos especialmente, por la literatura chicana, tanto en la forma como en el contenido. La obra de Zeta Acosta influyó en la joven literatura mexicana de la *Onda*: José Agustín con *Ciudades desiertas* (1982), *Se está haciendo tarde* (1973), Gustavo Sáinz con *Gazapo* (1965), *Obsesivos días circulares* (1969), Parménides García Saldaña con *Pasto verde* (1968), Federico Arana con *Las jiras* (1973), *Delgadina* (1978), de tal manera que se incorporaron nuevos temas que nunca antes se habían tratado, como la incorporación de modismos y lenguaje de los jóvenes rocanroleros de los años sesenta, de aquella juventud rebelde que condenaba la moral burguesa y deseaba experimentar con drogas y sexo, ésta literatura mostraba una juventud incomprendida, que luchaba por ideales y que a la vez tenía problemas con la Ley y la policía. La generación de jóvenes que buscaba la espiritualidad a través de nuevas

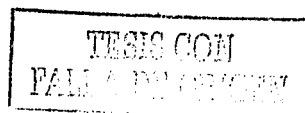


formas de religión, (*Zeta* durante su estancia en Panamá fue creyente y seguidor de estudiantes de la Biblia), incluso se despertó el interés por las religiones y culturas orientales y temas esotéricos, aquella juventud que rechazaba la desigualdad social y el racismo, que condenaba la guerra, la trituration de la población civil y que exigía derechos para una sociedad más justa y equitativa.

La *Onda* aparece como una actitud cultural que trata de romper con las normas tradicionalistas de la sociedad, de escapar a sus imposiciones arbitrarias. El germen de rebeldía se hallaba ya en la juventud de los años cincuenta, la cual se encontraba en un estado de búsqueda dentro de las normas tradicionalistas asfixiantes, por lo que a partir del advenimiento del *rock and roll*, y posteriormente sólo el *rock*, la juventud encuentra un asidero en el que deposita sus intereses y su confianza por alcanzar una sociedad donde la liberación de la mente y de la conducta sea posible.

A mediados de los años sesenta comienza a gestarse el fenómeno literario como tal, reflejando la particular visión de los jóvenes escritores adeptos a la cultura del rock de finales de esa década y de inicios de la siguiente. Las nuevas conductas adoptadas por los jóvenes son consideradas *contraculturales*, es decir, que iban en contra de las normas culturales y de comportamiento ordinariamente aceptadas dentro de la sociedad mexicana. A diferencia de la literatura cuidada en el lenguaje, planos temporales y personajes de las corrientes anteriores, los escritores de la onda aparecen como una generación de ruptura con todas las categorías previamente establecidas. Por ello, transgreden incluso reglas gramaticales y de organización de los párrafos, adoptando también palabras de otros idiomas y mezclándolas con el español; además emplean su lenguaje cotidiano para presentar a los personajes con toda naturalidad, como si los estuviéramos oyendo hablar, pues también estaban en contra de crear una literatura con un lenguaje muy cultivado, lo que resultaría incongruente con el tipo de personajes que manejaban. Estos anticonvencionalismos no sólo los ejercieron en el nivel formal de sus textos, sino que poseen una intención arrebatadora y renovadora de las conductas sociales imperantes en la sociedad mexicana de esos años. La influencia de la música de rock es otra característica fundamental dentro de esta generación, pues retrata la afición por los discos de *Los Beatles*, *los Rolling Stones*, las letras de Bob Dylan y Janis Japlin o los ritmos psicodélicos de *Cream* o *Iron Butterfly*, además de mostrar dentro de los textos el reflejo de estos músicos en la creación de grupos de jóvenes mexicanos que tocaban rock o que le rendían culto.

#### La literatura Cubano - Americana



El exilio parece ser una condición intrínseca del escritor cubano. En realidad, la literatura es en sí misma una metáfora del exilio, como sostiene Roa Bastos; o un exilio permanente, como afirma Ernesto Sábato. Pero en nuestra literatura hay además una buena dosis de extraterritorialidad y errancia. El destierro a España en 1834 de José Antonio Saco, para fijar alguna fecha, inició lo que después se convertiría, en palabras de Reinaldo Arenas, en un ciclo casi mítico.

En nuestro siglo, tan poblado y nutrido de emigraciones, los años de 1930 y 1952 marcaron el comienzo de nuevos exilios. En especial, la convulsa década del cincuenta y la asfixiante situación política a que condujo a la isla la dictadura de Fulgencio Batista, empujaron a muchos escritores y artistas a buscar en otros países refugio temporal. Antón Arrufat, Virgilio Piñera, Pablo Armando Fernández, David Buzzi, Fayad Jamís, César López, José Triana, Rolando T. Escardó y José A. Baragaño, fueron algunos de los integrantes de ese grupo.

Pocos años después se inicia el tercer y mayor éxodo masivo de hombres y mujeres, que dura ya cuarenta y un años, los mismos que lleva en el poder Fidel Castro. Entre aquellos primeros cubanos que, a partir de 1959, optaron por el exilio, se contaban con algunos reconocidos intelectuales. Figuraban, por ejemplo, tres notables y consagrados autores: Lydia Cabrera, investigadora cuya aportación a los estudios afrocubanos es imprescindible; Lino Novás Calvo, autor de *La luna nona* y *El negrero*, dos títulos capitales de la narrativa cubana del siglo XX; y Gastón Baquero, integrante del célebre Grupo Orígenes y poeta de gran prestigio en toda Hispanoamérica. A ellos se irían sumando, en los años siguientes, Jorge Marach, Matías Montes Huidobro, Carlos Montenegro, Agustín Acosta, Enrique Labrador Ruiz, Calvert Casey, Félix Lizaso, Eduardo Manet y el hoy internacionalmente conocido Guillermo Cabrera Infante. También se vieron forzados a abandonar el país Ana María Simo y José Mario Rodríguez, miembros y principales animadores del Grupo *El Puente*.

La generación del ochenta se inauguró con la crisis de la embajada de Perú (1980), que desembocó en el éxodo masivo hacia Estados Unidos por el puerto habanero del Mariel. Entre los más de cien mil cubanos que entonces abandonaron la isla, se hallaba un nutrido grupo de autores jóvenes: Jesús J. Barquet, Reinaldo García Ramos, Roberto Valero, Carlos Victoria, René Cifuentes, Juan Abreu, Andrés Reynaldo, Rafael Bordao, Manuel Ballagas y Miguel Correa, entre otros, quienes pronto conformaría la nueva promoción de escritores cubanos en el exilio, llamada por algunos Generación del Mariel. Su irrupción en la literatura fue bastante estrepitosa y desencadenó los primeros e inevitables conflictos generacionales. Uno de sus principales voceros fue Reinaldo Arenas, un notable narrador que sufrió en Cuba una implacable



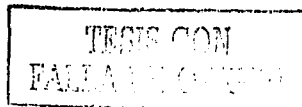
e injusta marginación. Por esos mismos años, se acogen también en el exilio Antonio Benítez Rojo, José Triana, César Leante, Belkis Cuza Malé, Armando Álvarez Bravo y Heberto Padilla, quien protagonizó a fines de los sesenta el célebre caso que motivó la ruptura con al revolución de gran parte de la intelectualidad progresista de Latinoamérica y Europa.

A todos esos nombres y a muchos otros que se han incorporado en los últimos años, como consecuencia de la situación en que se halla la isla tras la desaparición del bloque socialista, hay que añadir los de los autores que llegaron al exilio en la niñez. Pertenecen a esa hornada Maya Islas, Wilfredo Fernández, Felipe Lázaro, Armando Fernández, Orlando González, Alina Galliano, Gustavo Pérez Firmat, Elías M. Muñoz y Roberto G. Fernández, los tres últimos exponentes de los escritores cubano-americanos que practican el bilingüismo. Unos y otros conforman el paisaje heterogéneo de la literatura cubana escrita fuera de la isla, en el cual confluyen generaciones, distancias geográficas (de París a Caracas, de Londres a Madrid, de Malmo a Roma, aunque el núcleo más numeroso se encuentra en Estados Unidos) y posturas ideológicas más bien disímiles. Un océano tan vasto como desconocido.

Muchas o la mayoría de las obras fueron escritas a toda prisa y requeridas de urgencia, bajo la presión de los aún demasiado cercanos acontecimientos. A eso se suma que quienes las firmaban eran, en muchos casos, autores primerizos e incluso aficionados que se acercaban a la literatura de modo fortuito, como lo demuestra el hecho de que después no insistiesen más. Una producción, en resumen, que nació lastrada por la premura y el voluntarismo, y demasiado impregnada de resentimiento y partidismo apasionado.

Las novelas testimoniales suelen aportarse como documento de denuncia, bajo el título de novela testimonial que contienen referencias directas y muchas veces didácticas, sobre los diversos acontecimientos históricos de la Revolución del 59 en la Isla. Estas novelas tienden a ser subjetivas y parciales, motivadas por la estimación de la obra como un acto de compromiso político por parte del autor.

La primera novela publicada fuera de Cuba por un exiliado cubano sobre la Revolución Cubana, fue *Enterrado vivo* (1960) de Andrés Rivero Collado, la novela trata de los acontecimientos que tuvieron lugar durante los primeros meses de la Revolución. Trata de las represalias que los rebeldes llevaron contra los magnates y oficiales del ejército. La segunda novela publicada fuera de Cuba sobre la Revolución, y quizás una de las más directas y afanosamente antifidelista, antirrevolucionaria y anticomunista, fue *Ya el mundo oscurece: novela histórica de la Revolución de Cuba* (1961) de Salvador Díaz Versón.



Los hechos históricos se mencionan a menudo: el encarcelamiento de Hubert Matos, como un hombre que “lo único que hizo fue cumplir con su deber, denunciando que la Revolución que hicimos se la han cogido ahora los comunistas...” (p. 14). El asesinato de Camilo Cienfuegos; los juicios de los pilotos que fueron primeramente absueltos por el comandante Peña, cuya declaración fue anulada personalmente por Fidel, y condenado una vez más; en fin, una serie de personajes reales y de acontecimientos verídicos. Sin embargo, ninguno de estos hechos ni personajes se incorporan al argumento, sino que todos aparecen al azar con la única aparente conexión con el resto de la obra, de que se trata de cosas de que escrito por alguien que detestaba a la ideología de Fidel y comunista. En otro episodio, la narración se aparta del tema central para incluir cinco páginas dedicadas a explicar cómo “el Colegio de Periodistas de Cuba había pasado al control comunista y no era más que un títere de la *dictadura*...”<sup>60</sup>. Al final de la novela, un sacerdote que percató de la inocencia de la pareja encarcelada, formula un plan de escape que logra llevar a cabo, y finalmente se escapan de la Isla en un bote de remos. Una vez en alta mar, la novela cierra con el relato de un avión fidelista que los ve y les dispara. Después de matar a varios tripulantes, entre ellos a un niño, el avión hace un círculo para remararlos, pero en eso llega una lancha costera estadounidense, y los rescata.

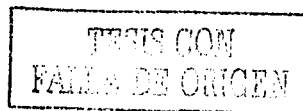
El empeño de Díaz Versón en denunciar y hasta maldecir en ocasiones todo lo relacionado con Fidel, la Revolución y el Comunismo, casi logra desintegrar el relato por completo y perjudica su integración. Las largas y frecuentes desviaciones del tema central tienen un tono sentimentaloides y de venganza emocional. Pero como se dijo este tipo de denuncia directa contra todo lo que huele a revolución, no sorprende que fue escrito por uno de los más fuertes anticomunistas e antifidelistas cubanos.

Las novelas evocativas integran a la mayoría de las novelas sobre la revolución cubana publicadas en el extranjero por cubanos entre los años 1959 y 1975. A diferencia de la novela testimonial, la novela evocativa, se aparta de la denuncia o el alegato explícito, y aunque los personajes novelescos suelen encarnar ideologías, la opinión del autor no está tan manifiesta: *Los Ferrández* (1965) de Manuel Linares, *Militantes del odio* (1964) de Bernardo Viera Trejo, *Territorio libre* (1967) de Luis Ricardo Alonso, *En las garras de la paloma* (1967) de Raoul A. Fowler, *El olor de la muerte que viene* (1968) de Álvaro de Villa.

En todas estas novelas los temas que destacan son los siguientes: la traición a los postulados originales del movimiento contra Batista, el adoctrinamiento de la juventud, la falta de libertad de palabra, los encarcelamientos en masa y sin justificación en muchos casos, las

---

<sup>60</sup> Díaz, Versón, Salvador, *Ya el mundo oscurece: novela histórica de la Revolución de Cuba*. Pág. 69-73.



inhumanas condiciones de las prisiones, la expropiación de bienes y propiedades no malversadas, el establecimiento de comités de vigilancia a nivel de cuadra para espiar a los vecinos en sus propias casas, los fusilamientos a gran escala, la instauración de programas de acondicionamiento psicológico en centros de rehabilitación, la fundación de granjas para trabajos forzados, las pésimas condiciones de trabajo en el sector obrero, la manipulación del sector agrario, la paulatina aniquilación del sector burgués, y las matanzas sangrientas de los que intentan fugarse en embarcaciones a la Florida, la traición por parte de la CIA en lo referente a la invasión de Playa Girón y la crisis nuclear de octubre de 1962, así como la división familiar.

El exilio en la década del setenta marca su inicio, la aparición de los primeros retoños e incluso de recogida de frutos. Dentro de lo que algunos han llamado *posboom* y otros experimentalismo latinoamericano: Néstor Sánchez, Héctor Bianciotti, Salvador Elizondo, José Balza, Manuel Puig, Salvador Garmendia y Reinaldo Arenas.

Se trata no sólo del de su definitiva consolidación, sino además del más fecundo, interesante y animado. El incremento y arraigo de los rasgos y tendencias que aparecieron en el anterior, aumentará con la incorporación de las promociones que confluyen en los ochenta y noventa.

Un abigarrado y caudaloso tropel de nombres nuevos irrumpe en esta etapa, para sumarse al censo de los ya conocidos. En unos casos, son jóvenes que crecieron y se educaron afuera de Cuba. Algunos mantienen al español como vehículo expresivo, lo cual denota su voluntad de salvaguardar el idioma materno, de proteger la identidad, de establecer una demarcación consciente con el medio anglosajón. En cambio, otros han adoptado al inglés o bien, escriben indistintamente en español, inglés o spanglish. Pertenecen a los llamados cubano-americanos, con quienes los críticos e investigadores se enfrentan a un fenómeno totalmente nuevo: el de unos autores bicéfalos que escriben en inglés y piensan en español. Encarnan el drama de marginalidad y escisión que vive el hijo del exiliado, al que, como ha señalado Carlos Alberto Montaner, sólo le fue concedida la mínima cantidad de patria necesaria para bloquearle la total asimilación de otra, pero lo suficientemente escasa para impedirle gozar de la nostalgia. Para la mayoría de esos poetas y narradores, escribir representa una forma de búsqueda, de interrogarse sobre su conflictiva identidad. Una identidad que, para algunos que desde afuera la cuestionan, incierta.

Una copiosa partida de estos nuevos autores salió de la isla a través del puente marítimo del Mariel (1980). Unos cuantos lograron editar allá sus primeras obras, para de inmediato ver cómo se cerraban para ellos las puertas de las editoriales y se abrían las del ostracismo e incluso

las de la cárcel. Otros hacían sus primeras incursiones en la creación literaria. Y otros, en fin, eran absolutamente desconocidos. En común tenían el haber sufrido en carne propia la experiencia histórica de casi veinte años de represión, censuras, amenazas, persecuciones y falta de libertad. Integraban lo que uno de aquellos emigrados, el cuentista y poeta Manuel Ballagas, llamó la Generación del Silencio. En conjunto, es el éxodo de creadores más importantes de estas cuatro décadas, y su influencia en el panorama cultural de la diáspora fue decisiva, pese a que su aceptación resultó escabrosa y debió vencer reservas y prejuicios de un amplio sector de sus compatriotas. Su bulliciosa irrupción en el sosegado paisaje del exilio sirvió en buena medida de revulsivo, y fue el detonante de lo nuevo que empezaba a gestarse en la literatura.

Poco de conciencia colectiva y mucho de individualidades, hay en las obras de ficción que escriben en este periodo. La mirada de autores se hace así más heterogénea. Las fuentes ya no están tan priorizadas y se fractura el ritmo secuencial de admisión de las corrientes. Este eclecticismo, de cuño tan posmoderno, se traduce en una variedad que da fuerza a la creación, pues significa que los escritores no se aferran a esquemas unívocos o ideas consensuadas, así como en posibilidades que potencian con vigor y dinamismo las obras. No faltan, sin embargo, grupos que comparten afinidades, experiencias, amistad y lecturas, como el núcleo de las poetas de la zona de Nueva York, el de los cubano-americanos o el que tuvo como vocero a la revista *Marie!*. Otro de los rasgos distintivos es el indudable protagonismo adquirido por la literatura joven, que cuenta ya con sus clásicos y con autores muy bien dotados y de una gran seguridad en el manejo de sus medios expresivos. Sus textos se distinguen de los de sus compatriotas de otras promociones no tanto por las temáticas, que en muchos casos con las mismas, sino por el tratamiento.

En la novela, en particular, se nota de la resistencia de los creadores a transitar un camino único; hay exploración de angustias existenciales, recuperación de la novela histórica y de aventuras, sagas familiares, pesadillas disfrazadas de tiras cómicas, vodeviles eróticos, fantasías neobarrocas, crónicas de tiempos actuales. Abundan las zambudillas en el pasado más inmediato, tan cercano que aún sus heridas y magulladuras no se han cerrado. Varios de los títulos de los ochenta y noventa son auténticos ejercicios de exorcismo con los que los autores tratan de echar fuera sus fantasmas y vivencias. Esa indagación en la realidad cubana alcanza en algunas novelas resultados tan notables como inquietantes. Son, en el buen sentido del término, obras disidentes, cuya carga rompedora abarca tanto lo ideológico como lo artístico. Cristaliza así, una corriente transgresora, que tiene en Reinaldo Arenas a su mejor exponente, y en la cual se inscriben Miguel Correa, Carlos A. Díaz, Roberto Valero, Carlos Victoria y otros, quienes

reaccionan no sólo contra la línea oficial de la literatura de la isla, sino también contra las pautas conservadoras, puritanas y regresivas del exilio.

A la Generación del Mariel, es el término más difícilmente aplicable: factores de edad, formación, planteamientos estéticos y obra validan esas perspectiva. No puede señalarse, por ejemplo, una orientación estilística que sea común a todos. Uno de sus integrantes, el prematuramente fallecido Roberto Valero, comentó que si en algo se parecen los escritores del Mariel es en tratar de no parecerse. Coinciden, sí, en su aproximación crítica a la realidad que les tocó vivir en Cuba, mas las formas que adoptan para recrearla con muy heterogéneas. Lo común, en todo caso, es la experiencia de más o menos veinte años de revolución, con todo lo que eso conlleva de represión, censuras, histeria, amenazas, chantajes y falta de libertad. También se le ha llamado Generación del Silencio; de ahí su apremiante necesidad de hablar, de expresar en voz alta lo que no les permitían decir.

Con el ingreso de los recién llegados por el puente marítimo del Mariel, las letras de la diáspora ganaron en cohesión y se dinamizaron de manera notable. En tanto que grupo, esos creadores empezaron a ser conocidos a partir de 1981, a través de publicaciones como *Término* (Cincinnati), *Unveiling Cuba* (Nueva York) y, sobre todo, *Mariel* (Nueva York), su proyecto más ambicioso y fecundo que, sin embargo, no se limitaron a divulgar a sus compañeros y coetáneos, sino que también abrieron sus páginas a representantes de otras generaciones. Asimismo, promovieron otras actividades, entre las cuales las más sobresaliente fue el Festival de las Artes del Tercer Aniversario del Mariel (1983), que reunió en Miami a pintores y escritores. Los "marielitos" aportaban, por otro lado, una información más inmediata y fresca de la vida diaria en la isla. Su imagen se distanciaba así de la de muchos de sus compatriotas en el destierro, cada vez más extraviados en una Cuba mitificada e irreal. Esa distancia fue amplificada además por los propios jóvenes, quienes presentaron sus credenciales con un marcado énfasis generacional y se autoproclamaron los verdaderos exponentes de la cultura del exilio (de modo parecido irrumpieron en los años sesenta los escritores de la isla que se abrieron a la vida literaria desde las páginas de *El Caimán Barbudo*). Pero tras esa exacerbada afirmación juvenil, había algo más que sonido y furia. "Quizá nuestra premura en autodeterminarnos, ha precisado el poeta y ensayista Jesús J. Barquet, venga también el vacío coral que encontramos a nuestra llegada: árboles aislados, muchos muy bien plantados, pero les faltaba... la conciencia del bosque, y esto los hacía débiles en su lucha". Y añadía: "Es probable, sí, que un poco precipitadamente hayamos corrido a autodefinirnos, a recortar esa imagen virtual que tenemos de nosotros mismos, pero ha sido para ganar en coherencia, en perspectiva coral, en destino literario, en resistencia

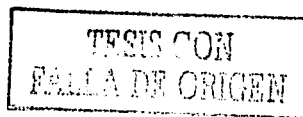
contra el tiempo y el enemigo común, quien prefriere vernos dispersos, separados, inclasificables y por tanto desnaturalizados, para más fácilmente derrotarnos". Tampoco hay que olvidar que había en ello, cierta reacción contra un exilio, el cual el fenómeno del Mariel tomó de sorpresa y que aceptó a sus compatriotas con reservas. Durante bastante tiempo, constituyó un asunto polémico y, siguiendo inconscientemente el patrón de la versión oficial de las autoridades cubanas, el término "marielito" devino un estigma y pasó a ser sinónimo de criminal o delincuente.

Dentro de la novela de los años ochenta y noventa hay una reivindicación del argumento y del personaje, así como también del realismo. Los recursos formales y expresivos ahora son más audaces, y si se compara con periodos anteriores, los textos están mejor escritos y elaborados con más rigor. Resalta el tratamiento paródico y la recuperación irónica de la tradición, un rasgo característico de la posmodernidad presente en títulos como *La Loma del Ángel* y *Quadrivium*. Los escritores, por otra parte, parecen haber adoptado como bandera, a juzgar por la cantidad de noveletas editadas en estos años. La presencia de la mujer es en este conjunto más bien reducida, aunque algunas: Mayra Montero, Nivaria Tejera, Mireya Robles pueden medirse en pie de igualdad con autores masculinos de primera fila. El contenido político sigue en pie. Los nuevos creadores, en particular, aportan un lote de obras inconformes y cargadas de metralla en su páginas, que nada tienen que ver con esa literatura - espejismo que tanto ha proliferado en la isla. Hace así, cierto, esta generación, el juicio de Balzac, de que la novela es la historia secreta de las naciones.

La generación de los escritores nacidos entre 1945 y 1960 representan un grupo de escritores que fue una narrativa posutópica, alcanzadas por el género a la vuelta de este fin de milenio. Por lo que se trata a los narradores del grupo Mariel.

Ismael Lorenzo (1945), el mayor de edad de esta partida, es el primero de la lista. En 1982 edita *La Hostería del Tesoro*, título al que luego seguirán *Alicia en las mil camas* (1984) y *La Ciudad Maravillosa* (1985). Las tres novelas fueron escritas en Cuba, entre 1968 y 1978, y sus manuscritos fueron sacados clandestinamente al extranjero, para después ser publicadas en Estados Unidos.

En 1983, aparece *Al Norte del Infierno* de Miguel Correa (1956), provocó en el ambiente conservador y provinciano de la diáspora un pequeño alboroto político-literario, no exento de matices moralistas. Unos defendieron la novela; otros la atacaron con saña y la calificaron de porquería. Al referirse a esas reacciones, el autor ha expresado: "Escribí la obra como si le

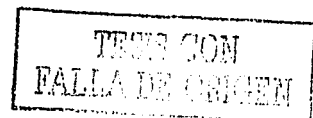


hiciera un cuento a un amigo cercano, sin pensar por supuesto, en la literatura y sin inhibirme de decir 'culo' donde iba. Tal vez por ello, tuvo una repercusión mayor a la que yo esperaba..."

Inmerso ahora en el quehacer poético, Carlos A. Díaz Barrios se dio a conocer algunos años antes como novelista. Lo hizo con un par de títulos, *El Jardín del Tiempo* (1985) y *Balada gregoriana* (1988). Ambas son novelas duras e incómodas que deben leerse como retratos generacionales, al tiempo que trazan la crónica política y social de un país.

A diferencia de sus compañeros, Nicolás Abreu Felipe (1954) se estrena con una obra que se aparta de los compromisos políticos, se desembaraza de todo elemento no estrictamente narrativo y se limita a contar ficciones. Se relata en *El lago* (1992) una anécdota muy sencilla: varios amigos van a pescar a un lago. Esa cotidianidad tan inmediata y trivial poco a poco empieza a ser anegada por detalles fantásticos: árboles que se enfadan, piedras que salen del agua a curiosear, espermatozoides que adquieren proporciones gigantescas y se convierten en seres humanos, para culminar en un desenlace apocalíptico, en el cual, irrumpe el mismísimo Diablo y en el que el protagonista, antes de desaparecer en un remolino, saca colgada del anzuelo la casa donde pasó su infancia. En la metáfora final, el autor parece referirse a esos fantasmas del pasado de los que tan difícil resulta escapar. En este despliegue imaginativo, se advierten algunas vecindades con el universo literario de Arenas, si bien hay que reconocer que tras estas páginas hay un escritor que procura buscarse o encontrarse a sí mismo.

Algunos más que la mayoría de sus compañeros demoró Carlos Victoria (1950) en ver editado su primer libro, un tomo de cuentos que vio la luz en 1992. En la convocatoria 1992-1993 del Premio Letras de Oro fue premiada *Puente en la oscuridad*, su primera novela, que apareció en 1994, y a la que pocos meses después se sumó la segunda, *La travesía secreta*. En esos tres títulos, Alejandro Armengol ha guardado entre sí un estrecho vínculo, no sólo porque el orden en que se publicaron no coincide con el que fueron elaborados, sino porque su creación se ha caracterizado por un ir y venir de un original a otro, en un proceso de escritura y reescritura. Se trata, por otra parte, de una obra de extensión infrecuente entre los narradores de éste ámbito (cubanos en el exilio o literatura cubana fuera de la isla), casi quinientas páginas, un empeño de envergadura que cuajó en uno de los títulos emblemáticos de este periodo. Victoria realiza aquí un ajuste de cuentas con el pasado inmediato, a través del retrato de una peripecia existencial que es, al mismo tiempo, una crónica y una radiografía de su generación. Aquella que a mediados de los sesenta andaba por los veinte años, y para la cual "lo imprescindible era sobrevivir, liberarse de la cárcel, no delatar a otros ni ser delatado, conservar una pizca de dignidad ante los que intentaban sin cesar cambiarnos, o para hablar con más exactitud, humillarnos". A ella pertenece



Marcos Manuel, un joven escritor camagueyano que llega a La Habana lleno de esperanzas y sueños. En los cinco años que cubre la novela, de 1965 a 1970, vivirá numerosos tropiezos y aventuras: tiene sus primeras relaciones sexuales, entabla amistad con un grupo de actores, se ve involucrado en una frustrada tentativa de salida clandestina del país, descubre el escape de la bebida, ingresa en la universidad, de la que es expulsado por críticas malintencionadas al gobierno, atuendo exhibicionista, comportamiento antisocial, así como por "tener ideas propias, y lo que es peor, decirlas en voz alta" (p. 292), participa en el movimiento *hippie* y, como colofón, es arrestado por la Seguridad del Estado. El Marcos Manuel que, en el último capítulo, regresa a Camagüey es otro muy distinto, no sólo porque la adolescencia ha dado paso a las primeras manifestaciones de la edad adulta, sino también porque ha cubierto un tramo decisivo de su etapa formativa. En ella cuenta con dos amigos que lo guían y educan: Elogio, nihilista, lúcido, burlón, y Elías, culto y de carácter más estable. Ambos marcarán la trayectoria espiritual de ese joven romántico, inexperto, rebelde, sexualmente indeciso y con tendencias autodestructivas, en el que Carlos Victoria ha creado un héroe problemático, como pedía George Lukács. Lo valioso de esta novela es su valor testimonial, ya que la denuncia política está, sin embargo, subyacente y no lleva un retrato banal y maniqueo de la época. Cabe destacar la siguiente obra del autor: *La ruta del mago* (1997), que también transcurre en Camagüey en los primeros años de la euforia revolucionaria. Sin embargo, en donde se llevan producían las primeras nacionalizaciones, la religión empezaba a ser mal vista y la gente se ensartaba en discusiones políticas que acabaron por desgarrar al país y separó a muchas familias.

Roberto Valero, en 1994 editó *Este viento de cuaresma*. Escrita entre 1981 y 1990, es, como lo son *El Jardín del Tiempo* y *La travesía secreta*, un testimonio de la vida de la juventud bajo el Castrismo. Su protagonista, es un adolescente que además de enfrentar los conflictos propios de su edad, lucha contra otros que tienen que ver con las circunstancias de la isla: un medio que lo frustra y lo asfixia, el provincianismo de una sociedad cerrada, la imposibilidad de ser libre y reafirmar la individualidad. está entre los miles de cubanos que entran en la embajada del Perú y que luego lograron salir a Estados Unidos. Allí tratará de amoldarse a la vida norteamericana y luchará por conservar la dignidad en un medio donde la represión asume formas más sutiles, pero no menos eficaces. Valero imita el modelo acuñado por Reinaldo Arenas en algunos de sus libros, incorpora cartas, chistes populares, fragmentos en verso. Olvida que por más flexible y acogedora que sea, la novela no se reduce al uso de artificios.

Milton Martínez (1947), en *Los otros marielitos*, desde el mismo título de su primera novela, revela ya su propósito de refutar la denigrante campaña de que se trataba de una ola de



delincuentes, matones y desquiciados mentales, auténtica escoria social, como rezaba la propaganda oficial sobre aquellos emigrados. Al basarse en informaciones y vivencias que recopiló entre sus compatriotas, armó la historia de un joven que no pudo salir de Cuba con su familia por estar cumpliendo entonces el Servicio Militar Obligatorio. Decidido a abandonar el país de cualquier forma, la oportunidad se le presenta en abril de 1980, cuando los sucesos de la embajada de Perú, a donde consiguió llegar junto con su esposa. El libro concluye cuando ambos se hallan en la nueva tierra que les daría albergue. Obra estrictamente testimonial, en el sentido más claro, *Los otros marielitos* no logró superar el abismo que separa el panfleto social de la creación narrativa. Entre *Los otros marielitos* y *Sitio de máscaras* (1987) y *Espacio y albedrío* (1991), se advierte, como ha señalado Jesús J. Barquet, una clara trayectoria de superación formal y temática. Mucho más elaboradas en su trama argumental y su estrategia narrativa, insisten en las preocupaciones esenciales del autor (las dificultades que empujan a los cubanos al exilio, la intrahistoria del fenómeno del Mariel) desde presupuestos estéticos un poco más creativos. Martínez vuelve en *Sitio de máscaras* a esa convulsa etapa de nuestra historia más reciente que va de abril a septiembre de 1980, esto es, desde que entraron las primeras personas en la embajada del Perú hasta el cierre del puente marítimo Mariel- Cayo Hueso. Sigue fiel a una escritura lineal y a un realismo documental en el que no hay espacio para las fabulaciones o la fantasía. Más que en recrearla, se empeña en ser cronista de su época, y en ese sentido su novela recupera esa parte visible aunque terriblemente real de la vida cotidiana de las familias cubanas.

En *Espacio y albedrío*, el sustrato testimonial se reduce a considerablemente para potenciar una historia más imaginativa. Aquí se trata de una pareja de jóvenes que intentan huir clandestinamente de Cuba. En el trayecto de su destino, las costas de Estados Unidos, son ayudados por unos delfines de la Atlántida que los convencen para que los acompañen a esa otra esfera dimensional en donde habitan. Su estancia en aquella adelantadísima civilización submarina da pie a las páginas de mayor fantasía, aquellas en las que el escritor describe la sociedad de los delfines. Por cierto, resulta poco afortunado el rótulo de "jodedera-ficción", que éste aplica a su novela, ya que en algún modo responde a la seriedad de los planteamientos sociopolíticos. *Espacio y albedrío* concluye cuando los protagonistas son devueltos no a las costas de Miami, como esperaban, sino a la Cuba del futuro, que tras un arduo proceso de reconciliación, que demandó el apoyo de los atlantes para que no desembocara en una guerra civil, es ahora un país próspero y feliz que posee el mejor código de leyes del planeta. Realidad, utopía, ingredientes científicos y mito se mezclan en un texto animado por una voluntad ideológica desmitificadora, y con la cual Milton M. Martínez logra su obra más satisfactoria.

En los casi cuatro décadas transcurridas ya del periodo iniciado en 1980, la novela escrita extramuros cubre un arco expresivo bastante amplio. Varias son, las tendencias que coexisten en tolerante pugna, dentro del marco que más llamó la atención ha sido la tragedia de los balseiros, protagonistas de la última oleada de emigrados de la isla desatada por el recrudecimiento de la crisis económica y la represión gubernamental. En menos de un mes, más de treinta mil cubanos se hicieron a la mar y cruzaron las peligrosas aguas del estrecho de la Florida en precarias embarcaciones, con la esperanza de una nueva vida.

Existe un antecedente al que es de elemental justicia hacer mención: *Más allá de mis fuerzas* (1989). No se trata de una obra de ficción, sino de un testimonio en donde William Arbelo cuenta la odisea que vivió en el mar. En octubre de 1972 salió clandestinamente, junto con siete personas más, en una balsa rústica hecha con cámaras de autos y algunos pedazos de madera, sin más alimentos que leche condensada, galletas y agua. Del grupo, sólo él logró llegar con vida a Estados Unidos. Una historia parecida cuenta J. Joaquín Fraxedas en *La travesía solitaria de Juan Cabrera* (1993), el libro sobre esta temática que ha tenido mejor acogida, sobre todo, en su versión inglesa, idioma en el que originalmente fue escrito. La novela se inicia una oscura noche sin luna, en una playa desierta del este de La Habana, cuando Andrés, Raúl y Juan Cabrera se lanzan al mar abierto en tres neumáticos de automóvil hinchados y atados entre sí. Durante la peligrosa travesía, el primero es asesinado por un tripulante de una cañonera cubana, mientras que el segundo es devorado por un tiburón. Sólo queda con vida el último, quien, solo y a la deriva, completará ese viaje a Florida, que tiene también algo de itinerario psicológico y espiritual. La novela concilia esa dimensión real y actual con otra de corte alucinatorio, producto del delirio del protagonista, a causa de varios días expuesto a los rigores del hambre, sol y sed, y con mecanismos rememorativos. Hay también varios capítulos ambientados en Miami, donde reside su mujer desde 1989, y desde donde despega el pequeña Cessna de Alberto, el piloto que logra localizar a Juan y que, al final, tiene un accidente, en el que pierde la vida. Para escribir su libro, Fraxedas entrevistó a muchos balseiros llegados de Cuba, a la vez que aprovechó vivencias conocidas de primera mano durante las operaciones de rescate en las aguas del Estrecho de la Florida, como piloto de Hermanos al Rescate, la organización cuyo nombre ha sonado a raíz del derribo de tres de sus avionetas en Cuba, en febrero de 1996. Los personajes de *La travesía solitaria de Juan Cabrera* son, sin embargo, imaginarios, pues en todo momento el autor quiso respetar las pautas de la ficción.

En idéntica fuente temática indaga Ernesto Ochoa (1958), quien se basó en investigaciones y en vivencias recogidas entre sus compatriotas (incluso un familiar cercano

desapareció cuando intentaba alcanzar las costas de Florida) para escribir *Balseros* (1995), que le reportó el Premio Letras de Oro 1993-1994 en el género de la novela. El argumento es más o menos similar al de los libros de Arbelo y Fraxedas: cuatro hombres salen clandestinamente en una balsa construida con neumáticos, sogas y lona. En el trayecto deben enfrentar, entre otras dificultades, una violenta tormenta, la pérdida de parte de los alimentos y, la peor de todas, la muerte de uno de ellos, que cae al mar y es devorado por los tiburones. Al quinto día de navegar por el proceloso mar Caribe, son auxiliados por un barco ruso que se dirige a Cuba y que se encarga de avisar al Servicio de Guardacostas de Estados Unidos para que los recoja. El principal mérito de Ochoa es haber sabido transformar ese material en un texto que acredita cualidades literarias dignas de ser consideradas. Elementos que podrían haber tenido un alcance testimonial pasan a ser el telón de fondo del drama genérico y casi intemporal vivido por unos hombres por lograr sus sueños de libertad. Para centrarse en el viaje de esos cuatro locos apostándole al destino, y en la narración de esos seis angustiosos días, cuya cuenta llevaban “minuto a minuto. Hora por hora. El tiempo que llevaban mojados dando tumbos en un mar revuelto o flotando sobre un mar desesperadamente calmo no se correspondía con el tiempo que indicaban las manecillas del reloj... Llevaban seis días navegando. Casi sumergidos en el mar. Sólo separados por una fina capa de lona y algunas sogas entretejidas de un mundo que no les pertenecía y no los aceptaba. Se los había hecho saber a cada momento. Con los más disímiles recursos. Haciéndoles sentir que eran unos extraños en un mundo de silencio” (176-177). Muy convincente es el análisis de los balseros, en las que no faltan desavenencias y enfrentamientos provocados por la situación extrema en la cual se hallan.

No sólo en *La travesía solitaria de Juan Cabrera*, sino también en otros tres títulos más: *Sabino, el último balsero* (1994), de Joaquín E. Piedra, *Los balseros de la libertad* (1992), de Josefina Leyva, de la que al año siguiente apareció la versión al inglés, *The Freedom Rafters*, y *La estrella que cayó una noche al mar* (1995), de Luis Ricardo Alonso, esta última, una obra que está muy por debajo de lo que esperaba del autor de *El Palacio y las Furias*, y que es todas las suyas la más lastrada por el utilitarismo político y el resentimiento anticastrista. A esos libros se ha sumado recientemente *En fin, el mar. Cartas de los balseros cubanos* (1995), un testimonio patético y amargo de personas que han huido de la isla en los últimos años. No se trata de una obra de ficción, tampoco de textos con ambiciones literarias. Son “cartas de amor y cartas crueles, enrabiadas o tristes, románticas o de revancha, cursis o de trámite, frustradas o ilusionadas”, escritas con faltas de ortografía y sintaxis deficiente, que como apunta Zoé Valdés

en el prólogo, reflejan de manera viva y ejemplificante lo insoportablemente desgarrador que ha sido el exilio cubano por el mar.

A partir de 1967, la preocupación del gobierno revolucionario sobre las posibles consecuencias que podría acarrear una actividad literaria donde pudieran esconderse actitudes individualistas, sectaristas o simplemente contrarrevolucionarias, intensificó la controversia ideológica sobre el papel del intelectual en una sociedad marxista revolucionaria, polémica que había quedado abierta desde la admonición hecha por Fidel Castro en 1961. A finales de 1967, la presión oficial se hizo más progresiva y explícita con el comienzo del famoso “caso Padilla”,<sup>61</sup> cuando el poeta es fuertemente criticado y reprendido por declaraciones a favor de la novela de Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, quien había perdido el beneplácito oficial desde su desertión en 1965. Durante los años de 1969 y 1970 la polémica adquiere dimensiones internacionales, en la que quedan polarizados notables escritores hispanoamericanos, y alcanza su clímax en marzo de 1971 con el encarcelamiento y subsecuente confesión de Heberto Padilla. Un mes después de estos acontecimientos, con las declaraciones del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, quedan sentadas las nuevas pautas gubernamentales en cuanto a la actividad artística e intelectual, definiéndosela como arma de la Revolución y precisándose los límites del término *escritor revolucionario*<sup>62</sup>

En adelante, la literatura estaría comprometida al rigor ideológico necesario para la creación del nuevo revolucionario, opuesta a toda visión crítica individualista o particularista de raíces burguesas decadentes y, aunque no totalmente apartada de enfoques y técnicas experimentales, sí ejecutada en estilo lleno de “la sabia claridad que llega a todos<sup>63</sup>”. Con ello se pondría de manifiesto la nueva política de objetivos popularistas y de formación ideológica que ha singularizado a la narrativa cubana desde comienzos de la década de 1970.

Al cumplir con este rigor, se publica *Las cercas caminaban* (1970), de Alcides Iznaga, discurso narrativo carente de experimentación técnica y de “enfoques pluridimensionales que lleven la fabulación al anagrama”. La novela retrata una vez más la problemática prerevolucionaria del terrateniente opresor y la concomitante situación desesperada del campesino. Otras dos novelas características de este último periodo son *Sacchario* (1970), de

---

<sup>61</sup> Para un recuento detallado de los sucesos, véase Lourdes Casal, *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba* (Miami: Universal, 1971); también el capítulo segundo del libro de Seymour Menton, *La narrativa de la Revolución Cubana*, para una sincronización de los eventos políticos con los literarios, páginas 133-155.

<sup>62</sup> Citado por Menton, pp. 149-151.

<sup>63</sup> Juan Marinello, “Sobre nuestra crítica literaria”, *Vida Universitaria*, 21.219 (mayo - junio, 1970): 48. Citado por Menton, p. 116.

Miguel Cossío de Woodward, y *La última mujer y el próximo combate* (1971), de Manuel Cofiño López, que sin abandonar completamente la experimentación estructural en el discurso, presentan la fábula a nivel lingüístico y estilístico accesible a la colectividad. En *Para matar al lobo* (1971), de Julio Travieso, epopeya de la guerrilla urbana, el lenguaje es considerado exclusivamente como medio representacional de comunicación, y en *Los negros ciegos* (1971), de Raúl Valdés Vivó, así como en *Enigma para un domingo* (1971), de Ignacio Cárdenas Acuña, el ideario revolucionario es asumido tangencialmente, en la primera, con la historia de los soldados estadounidenses negros que combatieron en Vietnam, y en la segunda, con la trama detectivesca que destaca la eficiencia y cortesía de la policía revolucionaria. Una mayor postura experimental se encuentra en *Zona de silencio* (1971), de Noel Navarro, quien logra un mejor equilibrio entre los requisitos de preparación revolucionaria, asequibilidad popular y modernidad literaria, al plasmar una temática de alabanza a los esfuerzos comunistas por una revolución continental de los años de 1930 al 1940 en un lenguaje simple, pero instalada en una estructura discursiva fragmentaria y de punto de vista narrativo múltiple. Estas novelas que abren la década que corre hasta el presente, evidencian los parámetros de compromiso político "sin aperturas inconsecuentes, ni confusionistas, ni de límites inexactos"<sup>64</sup> como de templanza experimental propiciable a la dimensión populista educadora en que la narrativa cubana de la actualidad se desarrolla dentro de la Isla.

Otras novelas más sobresalientes de este intervalo y de escritores ya conocidos en el ejercicio novelístico son: *De Peña Pobre* (1978) de Cintio Vitier, novela que testimonia el ambiente literario de la Cuba prerevolucionaria; *El pan dormido* (1975), de José Soler Puig, y *Cuando la sangre se parece al fuego* (1977), de Manuel Cofiño, que retoman el asunto de la situación social antes de 1959, para resaltar el progreso logrado en Cuba desde el triunfo de la Revolución.

Desde mediados de la década de 1970, otra tendencia novelística comienza a popularizarse entre los narradores que escriben en Cuba, a saber, el sub-género novelístico de asunto policíaco y de contraespionaje. Su realización más lograda parece ser *El cuarto círculo* (1976), colaboración de Luis Rogelio Noguerras y Guillermo Rivera. Esta corriente novelística, de acuerdo con estos escritores, se distingue de sus otros modelos occidentales en que el criminal es enemigo del Estado, en vez de constituir un rival personal y en que el investigador principal forma parte de un sistema policíaco eficaz y bien entrenado, por lo que se hace hincapié en el trabajo colectivo de equipo y se subrayan los propósitos últimos de la diligencia investigadora

---

<sup>64</sup> *El Caimán Barbudo*, 46 (mayo, 1971): 2. Citado por Menton.

como indagación de las causas sociológicas y psicológicas del crimen<sup>65</sup> dentro de este contexto histórico, político y literario de la Cuba revolucionaria de los últimos veinte años se encuentra la narrativa de Reinaldo Arenas.

Consecuentemente con el cuadro panorámico de la narrativa cubana anteriormente expuesto, el conjunto de escritores que a partir de 1960 forjan dentro de la Isla esta efervescente e inusitada actividad, la escritura de Arenas logra un grado de especificidad en la recusación de la idiosincracia y convenciones discursivas prevalecientes que lo singulariza entre sus contemporáneos. De entre ellos, Lezama Lima y Severo Sarduy, a pesar de ser recogidos dentro de la narrativa de la Revolución, no participan verdaderamente en ella.

*Paradiso*, había sido concebida y escrita antes a 1959, responde a una circunstancia histórica totalmente diferente. La obra de Sarduy, especialmente los textos más logrados a partir de *De donde son los cantantes*, fueron escritos en el extranjero en un ambiente propiciador a la experimentación y bajo la influencia directa del pensamiento europeo. La novela de Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, fue escrita en Inglaterra, se ocupa del juego lingüístico. La obra contrasta con una narrativa que retrata en primera instancia, la problemática existencial del cubano frente a su nueva situación revolucionaria (exorcismo y transformación); segundo, el recuento de las condiciones sociales previas a los acontecimientos de 1959 (decadencia burguesa y opresión rural); tercero, la reelaboración de las luchas insurreccionales que motivan el cambio (guerrillas urbanas y actividad policiaca), y cuarto, una visión epopéyica atestigüadora de la historia y cultura cubana desde sus inicios coloniales (epos y testimonio). El discurso narrativo de Reinaldo Arenas desconcierta esos límites por su heterodoxa visión de la relación del ser humano ante una realidad evasiva de constitución múltiple, simultánea y autorrefutable a la vez. Mientras que la narrativa de la Revolución ha favorecido, como señala González Echevarría, un relato en el que la otredad no se falsifique en la literaturización, es decir, se adentre en la producción de un "sincero y auténtico recuento de lo otro"<sup>66</sup>. La escritura de Arenas en esta órbita por las profundas implicaciones de su profanidad e irreverencia implícitas en el planteamiento de una realidad incognoscible y de un lenguaje que sólo puede representar lo elusivo y conflictivo de la apariencia.

Según el estudio socio-literario de Lourdes Casal, la clasificación que hace por "tema" (desde 1959 a 1967), sitúa a la narrativa de Arenas en "no encajan dentro de las narrativas

---

<sup>65</sup> Véase el apéndice de la edición Latinoamericana, 1976-1981, en Seymour Menton, *Narrativa de la Revolución Cubana* (México: Plaza y Janés, S.A. Editores, 1982).

<sup>66</sup> Roberto González Echevarría, "Biografía de un cimarrón and the Novel of the Cuban Revolution" *Novel*, 13 (Spring, 1980): 250.

anteriores”, junto a *Paradiso*, *Tres tristes tigres* y *De donde son los cantantes*, señalando la naturaleza exclusiva de un discurso que no se adviene a las formas regentes. Por otra parte, el estudio más amplio de Seymour Menton caracteriza a *Celestino antes del alba* (*Cantando en el pozo*) y *El mundo alucinante* como narrativa de tono y modo “escapista”<sup>67</sup> término que en el contexto expositivo de Menton se refiere a la intención autorial de soslayar todo compromiso ideológico, biográfico e histórico con la experiencia revolucionaria. El mismo Menton, sin embargo, consciente de las instituciones acarreadas, especialmente en *El mundo alucinante* con respecto al destino de todo esfuerzo revolucionario cuestiona y pone entre paréntesis su calificación original de escapista, procediendo a admitir una más íntima relación con la experiencia cubana que *El siglo de las luces*, de Carpentier, también orientada hacia la problemática de la épica revolucionaria.

Este desfase con la situación cubana intuido por la crítica hecha hasta el presente de la narrativa de Arenas, por el cual se le ha calificado de “escapista” o “evasionista”<sup>68</sup>, no radica en un evasimismo de compromiso ideológico con la experiencia cubana, sino en un rechazo de todo el bagaje realista-mimético de la tradición narrativa occidental —que alcanza su cumbre en las fórmulas ochocentistas— empecinada en la visión de la realidad de carácter cerrado y monolítico, es decir, como un sistema coherente posible de ser captado mediante la experiencia personal y la palabra transparente y certera.

La visión de la realidad es en Arenas, como una circunstancia del ser humano donde lo real inmediato se entreteteje indistintamente con el amplio campo de lo posible imaginario. El punto de partida de donde se impulsa su creación literaria es “el amor o la furia con que miremos la realidad y la transformemos, enriqueciéndola, al recrearla”<sup>69</sup>, por lo que Arenas halla en la concepción surrealista del mundo algo que en la literatura cubana “surge sin que nadie lo planifique”<sup>70</sup> y en la fantasía el espacio donde se completa y realiza cabalmente el quehacer diario. Así lo atestigua su temprana reseña de la colección de cuentos de Antonio Benítez Rojo, *Tute de reyes* (1967).

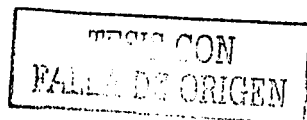
Para Arenas esta realidad, sin embargo, no es una unidad definible en trazo monovalente, sino intuida como una realidad que “es múltiple, es infinita y además varía de acuerdo con la interpretación que queremos darle”, motivo por el cual le corresponde al novelista no

<sup>67</sup> Lourdes Casal, “La novela en Cuba, 1959-1967”, *Exilio*, p. 201. La autora clasifica los “temas” como a) La lucha insurreccional; b) Cambios durante la época revolucionaria; c) Anatomía de la época revolucionaria; d) Tema fantástico; e) Ambiente extranjero; f) No encajan en las categorías anteriores.

<sup>68</sup> Ernesto Méndez Soto, igualmente ubica a Reinaldo Arenas dentro de su capítulo “La evasión”.

<sup>69</sup> Reinaldo Arenas, “Con los ojos abiertos”, *La Gaceta de Cuba*, 81 (febrero de 1970): 10.

<sup>70</sup> Enrico Mario Santi, “Entrevista”, p. 24.



“conformarse con expresar una realidad, sino que su máxima aspiración ha de ser la de poder expresar *todas las realidades*”<sup>71</sup>.

Esta concepción plurivalente de lo real, abarcadora de la multiplicidad objetiva y subjetiva, ubica a Arenas en posición radicalmente antística de “ese realismo poblado de riberas inútiles en el que han sido escritas, por desgracia, la mayoría de las novelas cubanas”<sup>72</sup>. Los comentarios críticos que Arenas hubiera de emitir con respecto a la actitud predominante en la narrativa cubana de su momento mejor puntualizan su posición en cuanto a la actividad creativa:

“Desgraciadamente para nuestra literatura, a muchos novelistas pasados sólo les ha interesado esa mano levantada; sólo se han ocupado de brindarnos esa realidad elemental, esa realidad simple, que como transcurre frente a nuestra retina, resulta, desde luego, más fácil de manejar. Lo otro lo han olvidado, o simplemente no les ha interesado. Pero lo triste de todo esto es que cuando alguien se preocupa por expresar las demás realidades, se molestan, o lo tachan a uno de poco realista, como si la realidad se limitara a una (sic) mano levantada. Y así surge el esquema con el cual trabaja el 99 por ciento de nuestra crítica; y ese esquema dice más o menos lo siguiente: “Realismo, todo lo que sucede delante de nuestros ojos, o lo que tradicionalmente puede suceder, lo que palpamos, lo que acontece delante de nuestros sentidos; surrealismo, todo lo demás”<sup>73</sup>”.

Partiendo de este enjuiciamiento personal no sorprende entonces, que para Arenas la mayoría de las ejecuciones narrativas de los años posrevolucionarios son tanteos literarios que fallan en una completa plasmación de la contemporánea realidad cubana revolucionaria:

“La gran novela de la Revolución aún no se ha escrito, no porque en Cuba falten narradores de calidad, sino simplemente, porque resulta casi imposible transformar el acontecimiento cotidiano, el hecho cambiante, la noticia en obra de arte, en imagen perdurable. Y entonces resulta... que la razón del Cronista predomina sobre el talento del creador y lastima la imaginación, tan necesaria, no solamente para decir las cosas con poesía o de una manera fantástica, sino sencillamente, para decir las cosas tal como son”<sup>74</sup>”

Para Monegal, “Reinaldo Arenas es la única voz que ha salido de Cuba en los años recientes que cuestiona verdaderamente la visión oficial de la realidad política o cualquier otra”<sup>75</sup>

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>71</sup> Reinaldo Arenas, “Celestino y yo”, p. 119.

<sup>72</sup> Miguel Barnet, “Celestino antes y después del alba” *La Gaceta de Cuba*, 60 (julio - agosto, 1967): 21.

<sup>73</sup> Reinaldo Arenas, “Celestino y yo”, p. 119.

<sup>74</sup> Reinaldo Arenas, “Bajo el signo de enero”, *La Gaceta de Cuba*, 67 (1968): 20.

<sup>75</sup> Emir Rodríguez Monegal, “The Labyrinthine...” p. 131.



## La literatura puertorriqueña

A lo largo de las tres últimas décadas, el ambiente de vida y cultura en Puerto Rico ha experimentado profundos cambios en distintos órdenes que se agrupan bajo los encabezamientos respectivos de lo material y lo espiritual, mudanzas éstas resultantes fundamentalmente de los empeños generales de renovación y reorientación que difunden en el país el pensamiento reformista y las letras nuevas que arrancan del clima intelectual de los años treinta.

La literatura que se hace refleja en el fondo diversos estados de ánimo, quizá a veces confusos: el optimismo se conjuga con el pesimismo ante vertientes diversas del sumo problema y primigenio del hombre situado en perplejidad ante la escala de los valores humanos y ante la encrucijada de su devenir futuro individual y colectivo: frente a la modernización, el mundo rural frente a un mundo urbano, el orden económico agrícola frente al orden económico industrial, nacionalismo frente a norteamericanización, puertorriqueñismo frente a occidentalismo, mansedumbre de pensamiento y acción frente a militancia rebelde, la valía de lo inmediato frente a lo trascendente, etc.

Una serie de factores vienen a favorecer y a estimular desde los años cuarenta en adelante el acrecentamiento de la producción literaria insular y la difusión de su conocimiento en el país y en el extranjero.

En la prosa narrativa, los autores del movimiento de 1930 evitaron la experimentación del avant-gardist, novelas y cuentos que usualmente trataron temas rurales y siguieron las convenciones del Realismo. En los trabajos de Laguerre, Belaval y Díaz Alfaro, por ejemplo, el jibaro es el arquetípico puertorriqueño, retratado como una trágica figura quien trascendió sus miserias por medios de su perenne estoicismo. Sin embargo, en los años siguientes de la Segunda Guerra Mundial, y particularmente como una consecuencia de los dramáticos cambios socioeconómicos que ocurrieron en la isla en la posguerra, una generación joven de escritores trajeron de nuevo el avant-garde y temas urbanos en la prosa narrativa. Algunas historias literarias, siguieron en la generación de Ortega y Gasset, como la Generación de 1945, pero Corretjer se caracterizó mejor cuando, en uno de sus artículos, él la nombró como la *Generación Desesperada* en las que se encuentran de prosa narrativa: José Luis González, René Marqués (1919-1979), Pedro Juan Soto (1928), José Luis Vivas Maldonado (1926), y Emilio Díaz Valcárcel (1929).

Los años treinta, cuarenta, y cerca de los cincuenta miraron la subida de un extendido e influyente movimiento nacionalista en Puerto Rico que encontró esta expresión política en la *Fiesta Nacionalista* encabezada por Pedro Albizu Campos, con su subsecuente represión de las

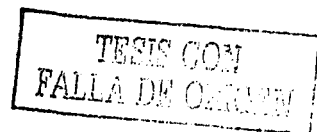
autoridades coloniales Norteamericanas. La Reforma Social de la Administración Roosevelt durante la Depresión, renueva las estrategias de Puerto Rico durante la Segunda Guerra Mundial, causada por la influencia americana para ser ejercida en la sociedad puertorriqueña durante estos años como nunca antes, y en diferentes caminos.

El nuevo relato que se escribe en Puerto Rico a partir de los años cuarenta, apoyado sobre la sólida base que le aporta la obra realizada en la década anterior, se orienta por rutas de hacer derivadas de tendencias estéticas de modernidad en Estados Unidos, la América Hispana, Europa que superan tajantemente las concepciones y maneras tradicionales. Los frutos más relevantes, de signo opuesto al día con las grandes corrientes contemporáneas que se dejan sentir en Occidente, logran méritos que los sitúan con ventaja, más allá de las fronteras insulares.

Los iniciadores de la renovación del cuento en el cuarenta: José Luis González y Abelardo Díaz Alfaro, trazar los comienzos de la transformación de este estilo y técnica que se opera modernamente en el cuento puertorriqueño. González da a conocer hacia los años de su época de universitario en Río Piedras una primera colección de cuentos, *En la sombra* (1943), seguida después por *5 cuentos de sangre* (1945), *El hombre de la calle* (1948), *En este lado* (1954), y además, en 1950, por la novela corta que titula *Paisa: un relato de la emigración*. Orientado en sus comienzos por el dominicano Juan Bosh (cuyos relatos interpretan con ternura e ironía la vida sencilla del hombre rural), e influido por procedimientos que derivan de los norteamericanos Hemingway y Faulkner, y comprometido además con la ideología de reforma social del marxismo, desemboca González en un arte narrativo propio, de nuevo hacer, fundamentado en lo formal en un estilo de sequedad y síntesis expresivas, liberado de todo cuanto signifique exuberancia de decir u ornamentación imaginativa; frase corta, diálogo que se apuntala exclusivamente en los rasgos de comunicación más significativos, no ajeno al empleo de la "mala palabra" como factor adicional de caracterización; manejo de los recursos de la retrospectiva cronológica y el monólogo interior, cambio de lo consciente a lo inconsciente, entretejido novedoso de la trama, que fragmenta en cuadros sucesivos que alcanzan la máxima tensión dramática al final del relato, en un desenlace rápido y sorpresivo; delineación de personajes y trazado del ambiente temporal y espacial reducido a los elementos mínimos, contando con que el lector suplirá por sí los detalles de carácter secundario. La sustancia temática en que se apoyan estos relatos se hace eco de las preocupaciones sociales y políticas del autor: el dolor del campesino y el sufrimiento de la clase trabajadora en general, la limitación de las oportunidades de vida del puertorriqueño humilde que emigra a Nueva York, la posición anticolonialista que censura al imperialismo norteamericano, la rebeldía revolucionaria, la

discriminación racial, la participación de soldados isleños en la guerra de Corea; lo erótico, tratado con franqueza que corresponde a su enfoque general de la realidad con visión neonaturalista. Por otra parte, en González se observa la manifestación de notas del más puro y lírico calibre humano: así en el relato antológico "En el fondo del caño hay un negrito", por ejemplo. La increíble maestría de narrador ya hecho con que se revela este literato desde sus días finales de adolescentes ha ido afirmándose con el tiempo en dimensión de ulterior madurez, ganándole méritos que le permiten situarse a la altura de los mejores cuentistas y novelistas contemporáneos Hispanoamericanos.

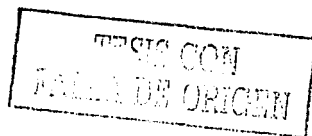
Díaz Alfaro, de profesión trabajador social, publica en 1947 una colección de cuentos y estampas de la zona rural que titula *Terrazo*, obra que alcanza un gran éxito de librería y consagra de inmediato a este autor como uno de los más destacados narradores en las letras puertorriqueñas actual. Por la ambientación y temática de ese libro, se coloca su autor como continuador de la obra narrativa de inquietudes criollistas, en la cual se destaca, desde el primer lustro del siglo XX, el escritor Miguel Meléndez Muñoz, a quien Díaz Alfaro proclama como su maestro. Viene así a servir el enlace de *Terrazo* (todavía dentro de moldes y usos de la narración tradicional, pero ya con actitudes innovadoras que tienden a superar las sendas trilladas de la captación costumbrista y aspiran además a afirmarse dentro de una expresión lingüística de hálitos rejuvenecedores), y la promoción de jóvenes cultivadores de cuento nuevo, en quienes hacen eco los recursos de técnica y estilo que se imponen en el horizonte literario de Europa y América tras la segunda guerra mundial. En el arte de Díaz Alfaro la realidad de los fondos rurales puertorriqueños queda recreada estéticamente, más allá de la mera impresión pintoresca, en términos de un simbolismo de entrañable dimensión humana, que el escritor traza, con conciencia pictórica y escultórica, en un lenguaje de rasgos vigorosos y fino lirismo, dirigido a destacar, con gran poder de síntesis y capacidad sugeridora, los contornos verdaderamente significativos del paisaje y del hombre que en él se mueve. Los cuentos, cuadros y retratos de *Terrazo* se hacen eco, con profundo sentimiento puertorriqueño, de las preocupaciones de este autor frente a la situación de los jíbaros y del pueblo puertorriqueño, tratando temas y problemas de diversa índole: la sustitución de lo criollo por lo norteamericano, la suerte amarga del peón que ha envejecido en las faenas de explotación azucarera para verse luego desechado como "bagazo", la ruina económica de los pequeños cosecheros de tabaco, la absorción de las tierras de labranza del país por parte de las grandes corporaciones azucareras del Norte, la afirmación de lo puertorriqueño frente a lo extranjero, el elemento cultural negroide en la fiesta del "baquiné", la desorientación de un sistema pedagógico ajeno al espíritu y realidad insulares, etc. Con mano



maestra delinea Díaz Alfaro tipos y caracteres de los ambientes rurales de Puerto Rico, recogiendo los perfiles de cuerpo y espíritu que dan contorno a la personalidad del campesino, a cuyas virtudes tradicionales (esencia irreductible, estoicismo, sentido de la tierra, agudeza en el decir) rinde fervoroso culto. En "Los perros", cuento de factura definitivamente nueva, posterior a *Terrazo*, salido en *Asonante* en 1956, el simbolismo trasciende lo político regional para proyectarse, con sentido de universalidad y hondura metafísica en la afirmación triunfal de cuanto hay más noble y elevado en el ser humano en lucha desigual contra la jauría que integran las fuerzas acosadoras del mal.

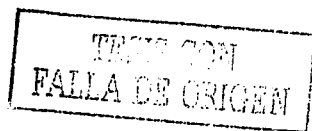
Un segundo y último libro hasta la fecha de este literato, *Mi isla soñada* (1967), es una selección de estampas que forman parte de una obra de mayor amplitud, *Teyo gracia y su mundo*, a través de cuyas páginas discurre el cotidiano vivir en un pueblecito típico del país y en un barrio rural del mismo. Alrededor de dos personajes centrales, creaciones del maestro Díaz Alfaro (la figura patriarcal de Teyo Gracia y Peyo Mercé, este último ya presente en algunos relatos de *Terrazo*) se ofrece una visión nostálgica y de líricas evocaciones, salpicada de situaciones de sano humor, del Puerto Rico tradicional que va desapareciendo ante el impacto del progreso que traen los nuevos tiempos. No supera, sin embargo, el escritor cagueño en esta obra realización de su pluma los logros generales de artista y narrador que escalara previamente con sus obras anteriores.

René Marqués, cuentista principal de la nueva hornada. Dentro de la generación de escritores puertorriqueños de los años cuarenta, y no obstante aventajar en edad al resto de los miembros de la misma: - José Luis González, Pedro Juan Soto, Edwin Figueroa, José Luis Vivas, Emilio Díaz Valcárcel, Salvador M. de Jesús - por su continua actividad de forja literaria más destacada (en su calidad de dramaturgo, ensayista, cuentista, novelista) y su posición de alerta ante las corrientes de renovación que operan en el campo de las letras universales, viene a constituirse de hecho René Marqués, como cuentista, en jefe y portavoz del grupo de cultivadores del género narrativo del cuento. Las ficciones de Marqués se contraen de maneras de hacer desarrolladas modernamente en los ambientes literarios de Occidente. Al igual que sus compañeros de generación va a superar este escritor, desde fines del decenio del cuarenta, la narrativa de visión meramente realista - costumbrista del hombre y ambiente puertorriqueños de ruralía para brindar relatos hincados, como su teatro y demás realizaciones de literato, en la problemática sociopolítica del presente en la Isla, manejando recursos nuevos de técnica y estilo: presentación esquemática de la realidad material, apoyada tan sólo en los datos más significativos de que ha menester en lo espacial externo el conveniente desenvolvimiento del



fluir psíquico, cuya importancia acapara el mayor interés del relato; neonaturalismo expresivo que no elude en los diálogos, y aun en las descripciones que hace el autor, el empleo de vocablos burdos y disonantes, de franco y desnudo verismo; audacia en el tratamiento del tema sexual; lenguaje de manifestación sintética y frase cortada, vigoroso en la adjetivación, que exprime el uso directo y en el sentido figurado, por momentos poético, las capacidades de sugerencia de las palabras; uso del monólogo interior como complemento del decir externo de los personajes; incorporación, en el relato de lo presente, de miradas retrospectivas al acontecer pasado en la vida de las figuras que intervienen en la narración. El dominio extraordinario del artificio del cuento que evidencia este escritor, que lo sitúa en el número de los mejores narradores de la literatura puertorriqueña de todos los tiempos y reclama asimismo para su nombre sitio de honor en el ámbito general de las letras hispánicas contemporáneas, tiene particular realce en el cuidadoso trabajo con que hace la caracterización de sus personajes y en la hábil y ajustada fragua de la atmósfera ambiental y disposición y urdimbre de las escenas, extremos de creación, éstos últimos favorecidos sin duda, por el ejercicio de las artes del dramaturgo a que se dedica también Marqués.

El tema principal de Puerto Rico enfrentado a las graves interrogantes sobre su destino como entidad socio cultural hispánica y como pueblo que aún no ha resuelto el problema de su constitución política presta alientos en términos generales, en forma pareja a su teatro. Marqués siempre presenta al hombre insular: *Otro día nuestro* (1955), *En una ciudad llamada San Juan* (1960), *Purificación en la calle del Cristo* (cuento) y *Los soles trunco* (comedia dramática entres actos) (1963), en los que trabaja los siguientes temas; el caso del caudillo nacionalista que se siente a sí mismo depositario de una tremenda misión histórica que cumplir, honrando a toda costa y contra todos, incluso contra el tiempo en que vive, un ideal de libertad y justicia; la transformación del ambiente social y cultural del país, impulsado dicho cambio por la importancia de patrones de pensamiento y acción de procedencia norteamericana; el mantenimiento de la dignidad espiritual, no obstante la degeneración del barro corpóreo, unido este planteamiento al tema del emigrante puertorriqueño en Nueva York; la administración irresponsable de la justicia en tribunales cuyos funcionarios operan bajo el dominio de un sentimiento de histerismo frente al problema de la subversión nacionalista; el miedo, analizado en su proceso psicológico; la muerte buscada heroicamente para dignificar una existencia baldía; la vida de la clase media vista como desenvolvimiento cotidiano falto de auténtico sentido, orientada por valores de crisis; el influjo creciente en Puerto Rico de los patrones socioeconómicos de origen estadounidense; el nacionalismo enfocado desde el ángulo de su



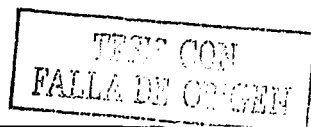
impacto negativo en la vida familiar de uno de sus defensores que va a presidio; el puertorriqueño en rebelión fugaz que venga con la agresión física el ultraje recibido del norteamericano "sitiador", etc.

Pertenecen también al grupo más representativo de la cuentística nueva de los años cuarenta en adelante: Salvador M. de Jesús (1927), Héctor Barrera (1922-1956), Gerard Paul Marín (1922), Juan Martínez Capó (1923), Charles Rosario (1924), María Teresa Serrano de Ayala (1925-1967), Guillermo Paz (1925), René Rivera Aponte (1927). Se destacan junto a estos escritores como relatores de mayor insistencia: Violeta López Suria (1926) y Luis M. Rodríguez Morales (1924).

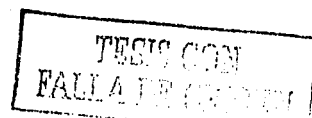
Son asimismo narradores de sello nuevo otros literatos mayores en edad que los más antiguos en nacimiento entre los cuentistas previamente nombrados, autores de ficciones cuentísticas que ven la luz en los años cuarenta: Luis Quero Chiesa (1911), Manuel del Toro (1911), Domingo Silás Ortiz (1913), César Andréu Iglesias (1915), Juan Enrique Colberg (1917-1964), Ester Feliciano Mendoza (1917), José Emiliano González (1918), Wilfredo Braschi (1918). Afuera de Puerto Rico, la poetisa de cuna ponceña Ana Inés Bonnin Armstrong (1902), residente en Barcelona desde edad temprana, publica en 1965 el libro *Un hombre, dos corbatas y un perro*, de cuentos, prosas simbólicas y teatro.

Además de los escritores procedentes de generaciones anteriores quienes aún continúan produciendo durante estas décadas obra narrativa dentro de modos superados (si bien en algunos de ellos se manifiestan ajustes a tendencias de modernidad), surgen durante el cincuenta varios cuentistas nuevos cuyo arte relator se desenvuelve a tono con pautas y formas tradicionales: Anibal Díaz Montero (1911), Arturo Gigante (1890), Miguel Serrano Hernández (1919), Roberto Díaz Nadal (1917). Se destaca particularmente de este grupo Néstor A. Rodríguez Escudero (1914), autor de relatos de ambiente mariner -que reúne en los libros *Jaicoa, cuentos y leyendas* (1958), *Cuentos del mar y otras páginas* (1959), *Litoral: cuentos* (1962)- inspirados en tipos y sucesos reales o ficticios asociados a su conocimiento profundo de la vida de la costa aguadillana. Laten en muchas de dichas narraciones, junto a la voluntad de captación realista y costumbrista, inquietudes de honda conmiseración y crítica social por parte del escritor que busca identificarse con el sufrimiento de los de abajo. En otros relatos ya fuera del marco de mar y costa se hace eco Rodríguez Escudero de materiales que emanan de viejas leyendas de la tradición aguadillana, que el genio del literato sabe recrear estéticamente.

José Luis González, autor de la novela corta *Paisa* (1950), que subtítulo *Un relato de la emigración*, cuya acción se desenvuelve en el ambiente del puertorriqueño humilde que se



trasplanta a Nueva York en busca de condiciones económicas más amplias que las que le brinda la Isla natal. César Andréu Iglesias (1915) se presenta como el novelista más persistente, con tres títulos: *Los derrotados* (1956), *Una gota de tiempo* (1958), *El derrumbe* (1960). La problemática: colonialismo frente a separatismo, luchas obreras y justicia social, la degeneración de la moderna estructura social y familiar isleña en ciertas zonas de las capas inferiores, la situación del hombre rural encarado al modo de vida urbano, el mundo de la burocracia. Arranca de la realidad puertorriqueña que ha conocido estrechamente Andréu Iglesias a lo largo de su existencia, tanto en función de espectador, sagaz y hondo en la observación, como de actor que se ha comprometido en la defensa de determinados itinerarios. René Marqués (1919) aborda el campo de la novela con *La víspera del hombre* (1959), su único ensayo hasta la fecha en este género. Por su intención de recoger en las páginas de dicha obra el fluir externo e interno de la vida de su protagonista, desde la etapa de la niñez, a través de la adolescencia, hasta los umbrales de la hombradía, parece querer seguir el escritor puertorriqueño un plan de novelación que recuerda el trabajo de Moravia en realizaciones de igual propósito -así por ejemplo, en *Agostino* (1944)-, pero a diferencia del autor italiano, cuya atención se concentra en el personaje, descuidando la configuración de fondo, imprime en el mundo novelesco de su creación, sin desatender por ello, el propósito de delineamiento psicológico, toda la esencia definidora del suelo patrio, que ambienta en lo temporal unas dos décadas atrás: la tierra y sus paisajes de montaña y de costa, la vida en las alturas de Lares y su ruralidad y luego en una hacienda aledaña de la zona urbana de Arecibo, mitos resonantes del pasado indígena, recuerdos del ayer colonial del siglo XIX, el huracán, el problema político del país, el tema del negro, etc. La labor de novelista que completa el cuadro de la narrativa de Pedro Juan Soto (1928) consta a la fecha de tres obras: *Los perros anónimos* (terminada en 1951, pero inédita salvo un capítulo que publica en *Asomante*), también sobre el tema puertorriqueño en Nueva York; *Usmail* (1959), obra que incorpora a la literatura insular el nuevo tema de la isla de Vieques, vinculada política, racial y culturalmente a Puerto Rico, y cuyos habitantes abandonados a su suerte, padecen en el propio solar de su nacimiento, las angustias de una expatriación forzosa, lanzados de sus tierras, que les expropia la marina de Estados Unidos para convertirlas, de su uso original como zona floreciente producción agrícola, a los propósitos de campo de maniobras bélicas; *Ardiente suelo, fría estación* (1961), que presenta la tragedia personal del puertorriqueño emigrado a Nueva York, quien vuelve después a la Isla en busca de sus raíces y tiene que despertar la cruel realidad de que sí en la gran urbe del Norte no pasa de ser un "spik" (calificativo este que se hace eco de su condición de inmigrante indeseado y despreciado), en el suelo natal al que viene de regreso tras



varios años de ausencia se le mira como un "americano", como un "yanqui", incapaz de hablar con propiedad la lengua vernácula y de identificarse con el modo de vida de los suyos. Ricardo Cordero (1915) surge al mundo de la novela con *El Gigante y el alba* (1959), libro de tesis política que se desarrolla a base de una esperanzada creencia en la futura liberación del país de su orden colonial de siglos.

Son todavía novelistas de tipo tradicional: Guillermo Cotto-Thorner (1916), autor de *Trópico de Manhattan* (1951), obra en la cual presenta, con registros de observador fiel, vital calor humano y sensibilidad atenta a la problemática moral y espiritual, la vida insular según transcurre en el medio de la colonia puertorriqueña de Nueva York. Aníbal Díaz Montero (1911) se revela como novelista con *La brisa mueve las guajanas* (1953) y *Una mujer y una sota* (1955), obras ambas en las cuales manifiesta este autor, como en su cuentística, idénticos empeños de resaltar la nota costumbrista de la vida isleña del presente, tanto urbana como rural. José A. Alcaide (1915) es autor de una biografía novelada *Victor Rojas (Salvador de doscientas vidas)* (1960), relato que se apoya en los acontecimientos verídicos e históricos que constituyen la existencia del humilde pescador arecibeño de aquel nombre, quien arriesgó su vida en infinidad de ocasiones para arrebatar posibles víctimas a las furias del Atlántico. Loida Figueroa (1917) publica la novela titulada *Arenales* (1961), en la cual aspira a retratar, mayormente sobre la base de informes y caracterizaciones directas, el ambiente en el cual se desarrolla la vida, en los estratos sociales más humildes, de un pueblo en el litoral suroeste de Puerto Rico, con su carga de problemas sociales y morales de diversa índoles. Josefina Guevara Castañeira (1918) se inicia en el cultivo de la novela con *Los encadenados* (1966), en cuyas páginas se recrea el mundo de tinieblas morales, en el cual se mueven los adictos al vicio de las drogas narcóticas. Frente a esta tarea de la sociedad de nuestros días, propone con gran optimismo, un programa curativo orientado a la luz de la moderna psiquiatría.

Fuera del marco natalicio al cual pertenecen, con diferencias entre sí de mayor o menor número de años, los novelistas anteriores, aparecen además otros tres literatos más grandes, quienes también se dan a conocer, tardíamente, como escritores de novelas, durante los cuarenta y cincuenta. Rafael Moyano (1896) da a la estampa varios títulos en este género, a partir de finales de la década de los cuarenta: *El tiempo en un tirano* (1949), *Juan Fortuna* (1950), *Muchos mundos en uno* (1951), *Juan Palomo* (1952), *El eterno esclavo* (1953). Sitúa este autor sus relatos novelísticos en ambientes de vida puertorriqueña (poblaciones y lugares de la costa este del país y de la vecina isla de Vicques, más algunos fondos capitalinos, que conoció hasta épocas tempranas de su vida adulta, desde cuyo tiempo falta del suelo natal) y también en la



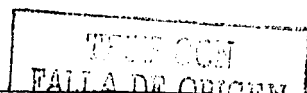
colonia los puertorriqueños que viven en Nueva York. Agustín E. Font (1891) hace una incursión en el género novelesco con la obra titulada *Teresa* (1954), cuya trama se basa en hechos verídicos acaecidos en Mayaguez, culminantes en un crimen pasional cometido a impulsos de celos infundados, en defensa del honor del matrimonio. La arecibeña Pepita Caballero Balseiro (1890), residente en Barcelona, España, a través de su vida adulta, se revela como escritora y novelista con la obra *Bajo el vuelo de los alcatraces* (1956). De trama extensa y lenta, desarrollada en el ambiente de la vida colonial de haciendas en el Puerto Rico esclavista del XIX, cuyo marco de espacio y tiempo reconstruye la autora fundamentándose en recuerdos de su niñez, se destaca en este libro su valor de documentos costumbristas.

En este planteamiento sociohistórico quedan englobadas las coordenadas que rigen la *generación literaria del cuarenta*<sup>76</sup>. Se ha señalado la identidad de objetivos y aspiraciones entre esta promoción y el movimiento reformador de Luis Muñoz Marín. La mayor parte de sus miembros: Abelardo Díaz Alfaro, Edwin Figueroa, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel, aunque han recibido todos apoyo para realizar su obra literaria, no han defendido la teoría anexionista, al irse casi todos distanciando de las esferas oficiales. Lo que sí recogen en sus obras es la postura de determinados anexionistas, caracterizada por una especie de “complejo de inferioridad”, que no es sino prolongación de las teorías esbozadas en el proyecto civilizador. Según ellas, Puerto Rico no es capaz de gobernarse a sí mismo ni podría subsistir independientemente. En consecuencia, la “protección” de un país fuerte como Estados Unidos se hace imprescindible. Esta actitud está perfectamente plasmada en *La víspera del hombre* (1959), la primera novela de René Marqués, quien le pone en boca de uno de sus personajes educado en el norte. Según Marqués, este fenómeno amenaza a toda la burguesía puertorriqueña asimilada al invasor.

Además de recoger críticamente esta postura, los novelistas del *cuarenta* desarrollan una de las más evidentes y desgraciadas consecuencias de la situación de la isla como Estado Libre Asociado: su forzada intervención en las guerra de la metrópoli, así como las secuelas administrativo-judiciales que soportan los jóvenes que se niegan a plegarse al sistema. Esta problemática se refleja casi en todos los escritores, pero constituye el núcleo central de la primera narrativa de Emilio Díaz Valcárcel. Su experiencia como soldado de la guerra de Corea

---

<sup>76</sup> *Generación del cuarenta - generación del cincuenta*. La crítica fluctúa en la denominación: Menton, Seymour. *La generación puertorriqueña del cuarenta* (en *Hispania*, 44, 1961, pp. 209-211) y Gómez Lance, Betty. *Existe una promoción del “cuarenta” en el cuento puertorriqueño?* (en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 63, jul. - dic. 1964, pp. 287-288) se deciden por lo primero. José Luis González apuesta por lo segundo, que es más acorde con las fechas de publicación de los escritores.



se traduce en *Proceso en diciembre* (1963), donde se conjugan la ironía y la conmiseración ante los resultados de una guerra cruel, nunca bien entendida.

La mayoría de los miembros de la *generación del cuarenta* es independentista y recoge con simpatía la figura del luchador perseguido por la justicia y la burocracia gubernamental. Es curioso que, en general, los protagonistas de los relatos no van buscando el triunfo de sus ideales, sino que se ven arrastrados por un impulso autodestructor que los empuja a la muerte<sup>77</sup> impidiéndoles determinar el mejor medio de alcanzar sus propósitos. Todo ello refleja el reconocimiento implícito, por parte del escritor, de la esterilidad del movimiento independentista. El revolucionario no ha renovado sus motivaciones y su lucha, y desde esta perspectiva se puede decir que hay una interpretación derrotista y desesperanzada de la realidad como un síntoma de *colonización* intelectual del escritor mismo<sup>78</sup>. El asunto se enfoca históricamente al pretender abarcar los dos ámbitos, el rural y el ciudadano, que han soportado el choque cultural entre la tradicional raíz hispánica y las nuevas influencias anglosajonas.

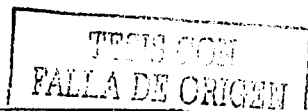
Entroncando con la corriente de amor al terruño que venía de los costumbristas del XIX, ahora se intenta expresar lo rural en términos más universales, ya que el escritor comprometido con los problemas actuales, comprende que hay que abandonar, de una vez por todas, el criollismo folklórico que rehuye la verdadera y profunda realidad puertorriqueña. De ello son ejemplo: *Sobre este suelo* (1962), de Edwin Figueroa; *Luces en sombra* (1955), de José Luis Vivas Maldonado; y *La sombra* (1943), de José Luis González. Esta visión del campo se contrapone a la vulgaridad de la moderna ciudad capitalista. A nivel de grupo, la *generación del cuarenta* da el salto del campo a la ciudad, con un primer exponente en *El hombre de la calle* (1948), de José Luis González. La temática urbana contempla las alarmantes consecuencias de la sociedad de consumo sobre la estructura decimonónica puertorriqueña: explotación y americanización de la mujer, vida en los bajos fondos, pobreza de los arrabales, etc.

Pero además escapando al entorno de la pequeña isla, el choque cultural adquiere peculiaridades propias en la narrativa que aborda la vida del puertorriqueño en Nueva York<sup>79</sup>.

<sup>77</sup> En ese impulso autodestructor se ha querido ver el influjo del existencialismo sartriano. Méndez, José Luis. *Sartre y la literatura puertorriqueña* (en *Para una sociología de la literatura puertorriqueña*. La Habana, Casa de las Américas, 1982, pp. 89-108). Existe una reciente edición puertorriqueña, revisada y aumentada.

<sup>78</sup> En la tesis manejada por José Luis González en *El país...* coincide con varios críticos de cierta importancia entre los que cabría destacar a Juan Ángel Silén. *Hacia una visión positiva del puertorriqueño*. Río Piedras, Edil, 1970.

<sup>79</sup> Sobre la emigración, cfr. Falcón, Luis Nieves. *El emigrante puertorriqueño*. Río Piedras; Edil, 1975; Falcón, Rafael. *La emigración a Nueva York en la novela puertorriqueña*. Chapel Hill, 1968 (Valencia, Albatros, 1983). Un enfoque más sociológico del mismo asunto en Manuel Maldonado Denis. *En las entrañas: un análisis sociohistórico de la emigración puertorriqueña*. La Habana, Casa de las Américas,

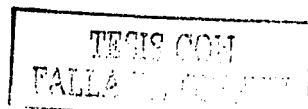


Emigrado, se atrinchera voluntariamente en la defensa de la tradición y la lengua como medio para mantener su identidad en un ambiente hostil. A la tarea de reflejar esta situación ha dedicado Pedro Juan Soto su libro de cuentos *Spiks* (1956) así como su novela *Ardiente suelo, fría estación* (1961) en la que examina las dos facetas complementarias de la emigración: la discriminación del *non-white* en Nueva York y la dificultad de readaptación al regresar a la vieja patria si no ha tenido la suerte de triunfar<sup>80</sup>. Son los narradores de la *generación del cuarenta* quienes, insertándose en la trayectoria del compromiso, dan el salto de calidad y modernizan su literatura, que se encamina así a la mayoría de edad de la literatura hispanoamericana representada por el ya típico *boom*. Junto a las circunstancias políticas hay otros factores externos que contribuyen a ese salto de calidad, a esa modernización; por ejemplo, la búsqueda de nuevos modelos por parte de los creadores. España que había tenido su influjo exportando maestros no ofrece ya durante la pasada guerra y años consecutivos, estímulo con suficiente garra para los isleños quienes, en consecuencia volverán sus ojos hacia Hispanoamérica. Pero la tradicional incomunicación en que se mantenían desde tiempos inmemoriales las distintas naciones entre sí, se agudiza en las dos guerras mundiales (de forma lógica, ya que el mercado pasa por Europa) y como resultado de ello se impide la llegada a Puerto Rico de las realizaciones más avanzadas del resto del continente. Decepcionados, los jóvenes vuelven los ojos a la literatura norteamericana de la época y, junto a ella y a través de traducciones, llegan a conocer lo que se practicaba entonces en Europa. Algo después y desde el interior del país varios periódicos y revistas especializadas comenzaron a impulsar el relato: *El Mundo*, *Claridad*, *Asomante*... El *Ateneo* convoca certámenes literarios; y la Universidad, a través del *Departamento de Estudios Hispánicos* organiza cursos y conferencias, y publica obras de literatura puertorriqueña. Así se entiende la gestación de este *grupo del cuarenta* con gran homogeneidad bio-bibliográfica, cuyas características comunes quedaron fijadas por Marqués en el prólogo antepuesto a su antología *Cuentos puertorriqueños hoy* (1959), antología que consagra al grupo. En las que aparecen el tiempo como problema filosófico y la soledad existencial del hombre como cuestiones prioritarias. Innovaciones formales que se derivan de que el escritor ha pasado a un plano objetivo: no juzga, presenta objetivamente los hechos y deja al lector la tarea de la denuncia.

---

1976. Los problemas de reinserción están específicamente considerados en Fernández de Citrón, Celia y Vales Hernández, Pedro. *Return migration to Puerto Rico*, Río Piedras, Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico, 1974.

<sup>80</sup> La obra de Soto ha sido especialmente estudiada por Falcón, Rafael. *La emigración a Nueva York*. Op. cit.: así como por Olga Casanova en su libro *La novela puertorriqueña contemporánea*. San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986, pp. 73-170.



El agotamiento de su producción literaria y la indiferencia ante su obra no pueden explicarse sólo por razones biológicas personales. Es el signo de los tiempos, el agotamiento de toda una generación. Varios de sus miembros han quedado anclados en posiciones inmovilistas - el refugio en el campo, la acción política violenta e ineficaz -, incapaces de revisar sus puntos de vista de consonancia con la vertiginosa transformación del país. Otros, por el contrario, se han abierto a una temática más universal. Sería el caso de Díaz Valcárcel. Es su manera de entrar en contacto con los nuevos creadores de Hispanoamérica, si bien a costa de desvincularse del problema de la emancipación de su patria. Lo cierto es que sobre los años setenta se detecta una crisis, patente en numerosos textos literarios e históricos que impugnan una ideología sustentadora del proyecto modernizador de Luis Muñoz Marín. Las categorías constitutivas de esta ruptura se manifiestan en revistas como *La Escalera* (1966-1973) y *Zona de carga y descarga* (1972-1975); así como en el nuevo enfoque de la ficción.

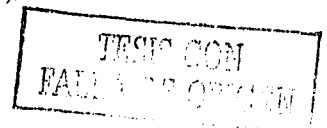
Como ha recordado Jorge Rodríguez Beruff, ya en la década de los sesenta ... "el modelo económico - social de industrialización exportadora comenzó a mostrar señales de agotamiento al debilitarse el flujo de las invasiones norteamericanas manufactureras, irse alterando la composición orgánica del capital, desacelerarse la emigración y comenzar a repuntar el desempleo"<sup>81</sup>... Por otra parte, la inestabilidad del sistema político y el fortalecimiento del movimiento anticolonialista estuvieron condicionados por movimientos sociales amplios, como la "radicalización del movimiento estudiantil, la resistencia al servicio militar obligatorio y a otras manifestaciones del militarismo, la radicalización de sectores del protestantismo y el catolicismo, las ocupaciones de tierras, la emergencia de un movimiento ambientalista, el desarrollo de un nuevo sindicalismo conformado por sindicatos *independientes* y con un liderato de izquierda, la movilización de grupos puertorriqueños emigrantes en los Estados Unidos y el desarrollo de una fuerte corriente crítica en la música, artes plásticas, literatura, teatro y el análisis social"

El *Partido Nuevo Progresista* (PNP) ganó los comicios en 1968 y 1976 lo que afianzó el anexionismo; en la última elección el PPD ha recuperado el poder político y el gobernador Hernández Colón se prepara para el plebiscito de 1991 por el que Puerto Rico definirá su status político, por deseo del subcomité de asuntos insulares de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos. Las alternativas teóricas son tres:

a) ELA, propuesto por el PPD;

---

<sup>81</sup> Beruff, Jorge. *Puerto Rico en el plano internacional: intereses metropolitanos y reconsideración del colonialismo* (en *El Caribe Contemporáneo*. México, 17 jul. - dic. 1988, p. 17).



- b) Estatidad, o sea, convertirse en el estado 51 de los Estados Unidos de Norteamérica, mantenido por el PNP; e
- c) Independencia, alternativa del PIP. La última opción es obviamente minoritaria<sup>82</sup>. La estatidad repugna a ese pueblo con un fuerte sustrato hispánico y además supondría perder las ventajas económicas del ELA

¿Cómo reaccionan los narradores ante esta decisiva coyuntura histórica? No ha desaparecido su contacto con la realidad, eso es evidente, pero se plantea hoy de forma muy distinta a como se planteó en las décadas de los años cuarenta - cincuenta, en donde siguen presentes algunos viejos conocidos: Marqués, Soto, González y Figuera; pero todos ellos, consagrados ya, han pasado a un parnaso más o menos inoperante. Sólo Luis Rafael Sánchez (que no estaba en la antología del 59 y que funciona como puente hacia nuevas generaciones a partir de su colección de relatos *En cuerpo de camisa* (1966) - está en la cima de la ola creativa<sup>83</sup>. Entran con fuerza los nuevos: Tomás López Ramírez, Manuel Ramos Otero, Rosario Ferré, Olga Nolla, Juan Antonio Ramos... A estos nombres son entidad hoy en la literatura puertorriqueña, habrá que añadir otros no menos importantes: Magalí García Ramis, Mayra Montero, Ana Lydia Vega, Carmen Lugo Filippi, Edgardo Rodríguez Juliá, Edgardo Sanabria Santaliz... Efraín Barradas ha sintetizado con acierto un nuevo enfoque narrativo: "Se destacan estas narraciones por la fusión de voz narrativa y voz de los personajes; por su fascinación por lo histórico entendido en términos estéticos; por la nueva identificación que en ellos se establece con el proletariado puertorriqueño, con el mundo antillano y con el resto de América Latina; por el empleo del lenguaje de las clases económicamente bajas como base para la creación de una lengua literaria propia; por la presentación indirecta de la decadencia de la clase media de raíces decimonónicas; por su aporte de un punto de vista femenino y feminista; por su conciencia de la literaturidad del texto mismo"<sup>84</sup>.

Frente a la sustancia semántica conformada por la crítica desarrollista del ELA vertida a través de cauces psicoanalíticos o existencialistas, nos encontramos con una evidente ampliación

---

<sup>82</sup> Matos Cintrón, Wilfredo. *La formación de la hegemonía de Estados Unidos en Puerto Rico y el independentismo. Los derechos civiles y la cuestión nacional* (en *El Caribe Contemporáneo*. México, 16, ene - jun., 1988, pp. 25-57.

<sup>83</sup> Casi toda la crítica coincide en establecer la divisoria en este autor y en esta colección de cuentos en concreto. Tal vez sea porque en ella existe un planteamiento humorístico ante la materia narrativa y una nueva actitud ante el lenguaje fraguado en los moldes dialectales del habla urbana. Es interesante la opinión de Emilio Díaz Valcárcel, miembro de la generación anterior, expuesta en *Apuntes sobre el desarrollo histórico del cuento puertorriqueño y la generación del 40* (en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. San Juan de Puerto Rico, 1969, núm. 44, pp. 11-17.

<sup>84</sup> Barradas, Efraín. Introducción a su antología *Apalabramiento, Cuentos puertorriqueños de hoy*. Sel. Y pról. de E. Barradas. Hanover, del Norte, 1983, p. XXVII.

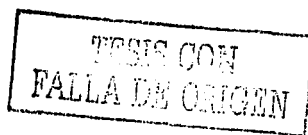
temática. Más allá del prolífico realismo social de los sesenta (secuela de la Revolución Cubana y que tuvo una amplia repercusión poética en revistas como *Guajana y Palestra*) se replantea la función del escritor de cara a su específico compromiso literario: escribir bien renovando las formas narrativas. La polémica está servida a través de revistas como *Zona de carga y descarga* y *Ventana*. No hay evasión de la realidad inmediata, pero la vieja denuncia es menos retórica y parte, en ocasiones, de lo autobiográfico para llegar a una universalización más acorde con las técnicas del *Boom* hispanoamericano. José Luis Vega ha señalado tres maneras de enfrentar el trasnochado realismo social: “En síntesis, la escritura realista-experimental, la escritura mágica y mítico-maravillosa, así como la escritura cómico-grotesca constituyen el azogue del nuevo espejo de la narrativa puertorriqueña. Entre los distintos “estilos” de los autores puertorriqueños destacan: el lirismo de Carmelo Rodríguez Torres y Rosario Ferré; lo paradójico-grotesco en Manuel Ramos Otero, Juan Antonio Ramos o Ana Lydia Vega; o lo dialectal, cuyo punto de partida puede situarse en *La guaracha del macho Camacho* (1974) de Luis Rafael Sánchez, uno de los valores más sólidos de la literatura puertorriqueña actual<sup>85</sup>. Tanto él, como Vega parten del plebeyismo callejero para elaborar una lengua literaria “puertorriqueña” que escape del purismo de la élite intelectual<sup>86</sup>.

Desde fines de la década del cincuenta se revela Trina Rivera de Ríos, trabajadora social, como autora de cuentos inspirados en determinados aspectos de la realidad urbana del arrabal, algunos de ellos premiados en los concursos navideños del Ateneo Puertorriqueño. Francisco Rivera Landrón, antes visto como poeta, aborda la narración cuentística con relatos de corte tradicional que reúne en el libro *Mi terruño en el surco* (1962), de fondo campesino insular en su casi totalidad y temática asociada a inquietudes de índole social y moral. Sixto Febus, con *Diez de mis cuentos* (1963), y Manuel Muñoz, con *Cuentos y relatos* (1966), se sitúan también dentro de maneras narrativas convencionales, elaborando tramas que se desenvuelven en el espacio, las más de ellas, sobre escenarios pueblerinos isleños.

En la composición novelesca a cargo de autores nuevos durante la década corriente, se destacan los trabajos que han realizado dos profesores universitarios conocedores de las tendencias narrativas contemporáneas: *El hijo; Primo Vere* (1963), novelas cortas, y *Auras, auroras y crepúsculos* (1963), por Esteban Tollinchi, y *Un hombre se ha puesto de pie* (1967),

<sup>85</sup> La bibliografía sobre Luis Rafael Sánchez es amplísima. Puede destacarse Barradas, Efraín. *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*. Río Piedras, 1981. Hasta su fecha de publicación es bastante completa la bibliografía recopilada por Nélide Hernández Vargas y Daisy Caraballo Abreu. *Luis Rafael Sánchez, crítica y bibliografía*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1985.

<sup>86</sup> Sobre esta generación también está *El tramo ancla. Ensayos puertorriqueños de hoy*. San Juan de Puerto Rico. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1995, 2da.e.d.



por Rafael A. González Torres. Otros novelistas que se manifiestan por estos años siguen maneras de hacer a tono con el relato de signo tradicional: José Espada Rodríguez, Francisco Rivera Landrón, Manuel Muñoz, Félix Juan Torres Rosado, Guillermo Bauzá.

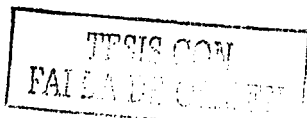
En cuanto a la escritura *femenina*, el *boom* de mujeres en ésta década avala el matriarcado en letras que fue cuestionado en Marqués, incluso a nivel social. Si bien es verdad que existía una literatura femenina en la isla rastreable hasta el siglo XIX, no deja tampoco de ser cierto que en esa etapa predominaron los asuntos amorosos con una tonalidad sentimentaloides, que les confiere un aspecto de folletín para amas de casa. A ese universo, parodiado y revalorizado a la vez por hombres como el argentino Puig o el isleño Sánchez, accede la mujer escritora exigiendo un puesto en la esfera de los profesionales. El espectro de posibilidades es amplísimo, pero se puede hablar hoy de una novela feminista, desenfadada y crítica, a tono con la impronta femenina a nivel mundial<sup>87</sup>. El éxito de las escritoras puertorriqueñas es tal que una obra como *Felices días, tío Sergio* (1986), de Magalí García Ramis, fue todo un best-seller. Narrada en primera persona por una adolescente sanjuanera, permite asistir a la crisis de valores de la clase media en la década de los años cincuenta; crisis que determinará la ambigüedad de planteamiento del momento. Si García Remis testimonia los cambios urbanos, Rosario Ferré, hija rebelde del ex-gobernador de Ponce, plantea en *Maldito amor* (1986) la destrucción del poder patriarcal y su transmisión a manos femeninas y mulatas. Su escritura agresiva, imaginativa y lírica, confirma los valores que ya se anunciaban en su primer libro *Papeles de Pandora* (1976), articulado en catorce relatos y seis poemas, donde se invierte el sentido tradicional del personaje<sup>88</sup>. Escritura *agresiva* decía que refleja la inquietud intelectual de quien fue editora de *Zona de carga y descarga*.

Ese feminismo es aún más explícito en Carmen Lugo Filippi y se abre a temas caribeños en Ana Lydia Vega, quien incrementa la parodia y la modalidad dialectal. En ésta última la agresividad lingüística, la sátira y el humor son armas para la crítica feminista que se exploya en *Virgenes y mártires* (1981), escrito en colaboración con Carmen Lugo Filippi y caracterizado por la parodia de ciertos clichés de novela rosa.

La historia nutre la ficción puertorriqueña del siglo veinte, enriqueciéndola con registros muy diversos... A lo largo de los años se han ido variando, desde la denuncia más directa y más cercana al sentido tópico del "compromiso" - con el riesgo consiguiente de caer en lo panfletario

<sup>87</sup> Ciplijauskaité, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos, 1988.

<sup>88</sup> López - Jiménez, Ivette. "Papeles de Pandora", *devastación y ruptura* (en *Sin Nombre*. San Juan de Puerto Rico, 14. oct-dic-1983, núm. 1, pp. 41-52.

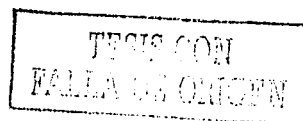


o retórico -; hasta la desmitificación de valores y la crítica indirecta apuntalada en el humor, la sátira y el lenguaje coloquial. En ambos casos, puede constatarse la fecundidad creativa del manejo intertextual, en la mejor tradición de una literatura hispanoamericana que, desde los tiempos de la *Colonia* nunca ha vuelto la espalda a la realidad sociopolítica.

Como muchas naciones coloniales y postcoloniales, Puerto Rico tuvo masivo y relativamente repentinos periodos de trastornos culturales y revalorización de su historia. Viviendo a un lado de esas transformaciones socioculturales que ocurrieron durante la temprana colonización española, cuando la población aborigen *taino* y esta cultura fue virtualmente limpiada fuera y cuando grandes números de esclavos africanos (con sus propias manifestaciones culturales y sus técnicas de resistencia para ser capturados) fueron agregados a la población, una puede discernir a los últimos cuatro principales de cambios socioculturales en la historia de Puerto Rico.

Primero, el aumento de la identidad criolla en el contexto de la policía para reforzar la política y cultural Española para tomar la isla en el siglo dieciocho por el gobernador de Carlos Tercero hasta la mitad del siglo diecinueve. Segundo, la creación de una élite, hispanizada, “nueva” cultura criolla en el contexto de un conflicto entre la “vieja” población criolla y los ricos inmigrantes sudamericanos y europeos (el anterior monárquico fueron refugiados desde las guerras españolas de Independencia, en el último periodo fue la población quien tomó ventajas de las medidas de las autoridades españolas que prometieron desarrollo económico durante 1800). Esta última situación llega al final del siglo diecinueve. Tercero, la revalorización de la cultura empezó por la llamada Generación de 1930, la cual vino como un atraso con consecuencias para la absorción de Puerto Rico por los Estados Unidos en 1898, y finalmente a través del cambio de un estado agrario al industrial en los años cincuenta. El cuarto periodo la idea de la cultura de Puerto Rico es distinta, la generación intelectual de 1930 es cuestionada en el contexto de la corriente postindustrial de la crisis económica.

Este plan es propuesto por el narrador y ensayista contemporáneo puertorriqueño José Luis González (1926) quien en su influyente ensayo, *El país de cuatro pisos* (las cuatro historias del país; 1980), revela el debate que se ha dado entre los teóricos sociales durante la década pasada de la historia de Puerto Rico. Cuando González revisa en “las cuatro historias” el proyecto de desarrollo de la sociedad y cultura Puertorriqueña, también le resulta útil para la periodización literaria y permite acercarse a las otras tendencias literarias extranjeras generadas afuera de la isla: Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo, Modernismo, Avant-Gardismo, etc. Es necesario decir, que estos ismos también son tomados en la historia literaria de Puerto Rico,



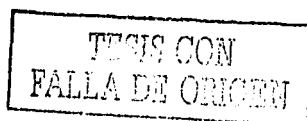


pero ellos no siguieron un ritmo particular de la historia y sociedad de y fueron suficientemente vistos con escepticismo por los autores puertorriqueños.

En la llamada Poesía Neocriolla, Corretjer se vio así mismo en su tradición combativa; en sus trabajos principales *Agueybana* (1932), *Amor de Puerto Rico* (1937), *El leñero* (1944) y *Alabanza en la Torre de Ciales* (1953) los jíbaros son retratados en una poca idealización de moda que en otros trabajos de ese periodo. Ellos fueron vistos entonces, mucho más que como símbolos de la nación de Puerto Rico como miembros de una explotación rural del proletariado. Después de la Fiesta Nacionalista, con su iniciación política en la sociedad conservadora, Corretjer movió a cerrar las ideas Marxistas y empezar a repensar la cuestión de la cultura puertorriqueña en éstos términos. Sin embargo, sus ideas, se desarrollaron durante sus frecuentes estancias en prisión y fueron difundidas en artículos periodísticos y en versos, las cuales no tuvieron impacto hasta la mitad de los años setenta.

La avant-garde también fueron estimulados por el ascenso de numerosas mujeres poetas, la más destacadas son Julia de Burgos (1914-1953) y Clara Lair (1895-1974). Los trabajos de estas poetas, particularmente el de Burgos *Poemas en veinte surcos* (1938) y *El mar y tú y otros poemas* (1958), y el de Lair *Arras de Cristal* (1937), ayudaron a minimizar la orientación masculina en 1930. Burgos en particular, fue reconocida no solamente como una gran poeta, sino también como una evidente contemporánea del feminismo puertorriqueño.

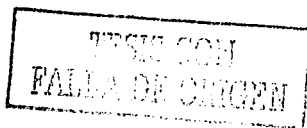
Al darse el Nacionalismo, los líderes fueron perseguidos y encarcelados. La nueva milicia y las instalaciones navales sobre la isla fueron establecidas, y las existentes fueron aumentadas. Un grupo de políticos reformistas desde la élite criolla, encabezado por el poeta y político, Luis Muñoz Marín (1898-1980), quien fue alentado por el gobierno de Washington para formar una nueva *Fiesta Política* (PPD) para lanzar un movimiento populista que, significativamente, tomó a la figura del jíbaro como símbolo de los campesinos, con el lema: "Pan, Tierra, Libertad". Eventualmente, el PPD se convirtió en la principal fuerza política de Puerto Rico, y Muñoz en el primer gobernador puertorriqueño elegido por su propia gente. Como una concesión adicional, el gobierno norteamericano sintió la presión del movimiento anticolonialista de la posguerra alrededor del mundo, ratificando la fórmula política de Estado Libre Asociado propuesta por el PPD de Puerto Rico. Bajo esta fórmula o lema, Puerto Rico fue reconocido con el título de gobierno autónomo, aunque dentro de este tipo de "soberanía" haya un pelotón internacional político y numerosas agencias del gobierno de Estados Unidos incluido el Servicio Postal, Ejército, Marina, y el FBI quienes continúan sus operaciones en la isla.



Antes del establecimiento del Estado Libre Asociado, el PPD fue controlado por el gobierno y empezó a tener un choque en el programa industrializado, un código llamado Proyecto *Bootstrap*, dirigido al cambio de Puerto Rico desde el predominio agrario, como país productor de azúcar dentro de una industria, como un tipo de Hong Kong Caribeño. Al poco tiempo, la larga escala de emigración de Puertorriqueños a Nueva York fue animada por el gobierno como una válvula de seguridad del desempleo de los problemas rurales y urbanos causada por el Proyecto *Bootstrap*. Los intelectuales de los años cuarenta, fueron nacionalistas de una forma u otra, al ver las ventajas del nacionalismo crecido, pero que también fue menguado o disminuido, y que fue visto más bien como un criollismo retórico respetando la figura del jíbaro y la esencia Hispánica. Este nacionalismo, diluido por el PPD y el gobierno estadounidense, si agregamos el impacto del McCartismo en los políticos puertorriqueños de los cincuenta, no sorprende que estos escritores estuvieran “desesperados”.

José Luis González fue el precursor del Nacionalismo, con su libro de cuentos, *El hombre de la calle* (1948). Encabeza el regreso de la narrativa urbana, previamente cultivada en el siglo XIX en la novela Naturalista, pero usa la técnica narrativa avant-garde (flashbacks, corriente de conciencia, múltiples narradores) influido por autores como: Joyce, Faulkner y Dos Passos. El compromiso era con el realismo social, la narrativa de González tiene un avant-gardism moderado; él es el James Joyce puertorriqueño. Los personajes de González no fueron grandes jíbaros, pero, que captaron el esfuerzo de la clase trabajadora, con orígenes rurales y demandas urbanas, enmedio de una vida industrializada en San Juan o Nueva York. González estuvo activo tanto en la literatura como en la política alrededor de los años setenta. Publicó un libro de cuentos *En la sombra* (1943) y estuvo entre los fundadores de la *Fiesta Comunista Puertorriqueña*. Aunque González inició el impacto en la Narrativa puertorriqueña, su influencia en la escena de la literatura puertorriqueña fue disminuida por su expatriación de la isla durante los años cincuenta debido a la persecución MacCartista (él vivió en México la mayor parte de su vida y se nacionalizó mexicano) y sus contribuciones fueron rápidamente eclipsadas por René Marqués.

Descendiente de una familia rica terrateniente, Marqués estudió Agronomía, pero pronto se interesó más en la literatura. Durante la década de los años cincuenta, el vistoso y carismático dramaturgo, ensayista y narrador puertorriqueño, fue un permanente ganador del primer lugar del Ateneo Anual Puertorriqueño, un concurso de cuentos y el más presente de la llamada *Generación Desesperada*. Escribió obras como *La carreta* (1952), que coincidió con el éxodo rural producido por el Proyecto *Bootstrap*, una colección de cuentos como *Otro día nuestro*



(1955) y *En una ciudad llamada San Juan* (1960) y novelas como *La vispera del hombre* (1959). Marqués aumentó los estándares técnicos de cada uno de los géneros y la colección del tono por mucho de la prosa escrito de esta generación. El tono de ese escrito fue generalmente una de angustia existencial y profunda ansiedad, trascendida por una nostalgia por estilo de vida rural. Al invocar los trabajos de pensadores existencialistas desde Unamuno a Heidegger y Sartre, Marqués produjo una violenta y trágica visión de la cultura puertorriqueña al estilo de los escritores de los años 30. Aunque el jíbaro no fue un símbolo central en esta noción de cultura, él lo mantuvo como un emblema nostálgico de la base puertorriqueña, que posteriormente fue erosionada por la industrialización y militarización de la isla. El principal punto de partida en el nuevo concepto de cultura desarrollada por Marqués y otros escritores de su generación fue, por encima de todo, esta angustia por buscar nuevos valores, por una fundación estable donde se reconstruyera a la cultura puertorriqueña.

Esta obsesión por cuestiones existenciales lleva la delantera en algunos escritores de la *Generación Desesperada* que cultivaron el teatro con una abundancia e intensidad nunca antes vista en la historia literaria puertorriqueña. Como actor, director, y escritor, Emilio S. Belaval fue la figura clave en el teatro de los treinta, aunque algunos de sus mejores obras fueron publicadas mucho después durante los cincuenta: *La muerte* (1953), *La Hacienda de los Cuatro Vientos* (1959), y *La vida* (1959). Otros importantes escritores de los treinta fueron: Manuel Méndez Ballester (1909), quien escribió obras realistas acerca de la explotación del campesinado como *El clamor de los surcos* (1938) y *Tiempo muerto* (1940); Fernando Sierra Berdecía (1903-1962), quien escribió *Esta noche juega el joker* (1938) es el primer trabajo literario en convenio con los puertorriqueños de Nueva York; y Luis Rechani Agrait (1902), quien se especializó en sátiras políticas como *Mi señoría* (1940).

En los años cuarenta y cincuenta el teatro de Puerto Rico viene con una tecnología de innovación e ideología profunda en obras como *María Soledad* (1947), *Viajantes* (1958), y *Sirena* (1959) por Francisco Arrivi (1915); y *La carreta*, *La muerte no entrará en palacio* (1959), y *Los soles truncos* (1958) de René Marqués. Durante los años cincuenta, el Instituto Puertorriqueño de Cultura empezó a patrocinar anualmente el festival de teatro, donde fueron mostradas, con producciones de autores como Gerard Paul Marín (1922). Luis Rafael Sánchez (1936), Myrna Casas (1934), y Jaime Carrero (1931). Gradualmente, durante los sesenta y setenta, el teatro puertorriqueño movió lejos sus temáticas existenciales de la *Generación Desesperada* hacia una amplia clase de crítica social y cultural. Esto fue expresado en obras que fueron frecuentemente altamente experimentales como la obra de Sánchez *Los ángeles se han*

*fatigado* (1960), *La pasión según Antígona Pérez* (1968), y su reciente *Quintuples* (1985); y las obras de Carrero *Pipo Subway no sabe reír* (1971), *La caja de caudales* (1979), y *Lucky Seven* (1979).

Temáticamente, algunas de las obras de Carrero pactaron con la vida y problemas de los "Nuyoricans", quienes son los estadounidenses descendientes de puertorriqueños, y particularmente con la cuestión de la existencia de separación de la cultura e identidad de los "Neoricans". Algunas de las obras de Carrero fueron originalmente escritas en inglés, así, a regañadientes se elimina la barrera lingüística que tradicionalmente separaba a la literaturas "Neoricans" de la "Isla".

Efectivamente la inclusión de la literatura "Neorican" es parte de la literatura puertorriqueña, y empezó a ser debatida alrededor de los años sesenta. La crítica más fuerte puertorriqueña desde la "Isla" se discute en el hecho de que la lengua usada por determinados escritores literarios es la de tradición, el español, y desde que hay más escritores "Nuyorican" que escriben en inglés, sus trabajos podrían pertenecer más bien a la tradición literaria estadounidense.

Por los años sesenta, se favoreció claramente a la forma de 1930 de la cultura puertorriqueña, la cual todavía estaba en la currícula escolar y en alguna retórica política, y en la versión remodelada de la propuesta de Marqués y de los escritores de su generación, fueron completamente inútiles como instrumentos de análisis de la crítica y veraz representación de la realidad de Puerto Rico. Ellos se fueron por esa propuesta, por supuesto, como una función original básicamente defensiva: por un lado, tuvieron que ser como bastiones ideológicamente elegidos por los intelectuales de la élite criolla para guardarse de la penetración cultural, estar en contra la burguesía, y por el otro, las indisciplinadas fuerzas de la cultura popular puertorriqueña.

Durante 1960, sin embargo, la serie de circunstancias ocurridas permitieron la cuesta de más apertura y crítica de la cultura puertorriqueña. Afuera de Puerto Rico hubo dos eventos políticos importantes: la Revolución Cubana, para después girar hacia el Socialismo alrededor de los sesenta, y la extendida protesta contra la Guerra de Vietnam. En la esfera cultural, hay un malestar del mundo expresado en la juventud rebelde de los sesenta, y el prominente crecimiento de la narrativa Hispano Americana llamado "boom".

Los hechos políticos como la sucesión de la crisis de 1967-1968, cuando Luis Muñoz Marín pasó como gobernador de Puerto Rico solamente para ver su fiesta, el PPD, perdió estas elecciones en el cuarto del siglo, lo que fue también significativo. Lo que se creía una posible

movilidad social producida por la transición de una sociedad industrializada, resultó en el fracaso del Proyecto *Bootstrap* que buscaba proveer una sólida economía para el futuro desarrollo de la isla. Estos factores ayudaron a fomentar una profunda conciencia crítica en la historia intelectual puertorriqueña, la cual se fue por el abolicionismo radical y el anticolonialismo como los Románticos.

El escritor más influyente en Puerto Rico que surgió durante los años sesenta y alrededor de los setenta son los cuentos y novelas de Luis Rafael Sánchez, Edgardo Rodríguez Juliá, Ana Lydia Vega (1946), Rosario Ferré (1938), y Manuel Ramos Otero (1948), entre otros. También la influencia que tuvieron algunos viejos autores quienes fueron turnados para los años recientes, como Gonzáles y Corretjer. La Poesía no ha tenido un gran impacto sobre la corriente literaria en Puerto Rico, a pesar del mérito colectivo de poetas del grupo alrededor del periódico *Guajana* (1962-1977): Andrés Castro Ríos (1942), Vicente Rodríguez Nietzsche (1942), José Manuel Torres Santiago (1940), Edwin Reyes (1944), y Antonio Cabán Vale (1942) y *Mester*: (1967-1970): Salvador López González (1937), Jorge María Ruscalleda Bercedóniz (1944), Iván Silén (1944), y Carmelo Rodríguez Torres (1941).

El crítico José Emilio González (1918) llama como el líder de la nueva literatura puertorriqueña, a Luis Rafael Sánchez. En su libro de cuentos, *El cuerpo de camisa* (1966), y su "best-seller", la novela: *La guaracha del Macho Camacho* (1976) trajo dentro de la escritura puertorriqueña la sofisticación semiótica de la mejor narrativa Hispanoamericana contemporánea, con un irreverente sentido del humor.

Desde un punto de vista temático, parecería que Sánchez simplemente solicita renovar la vieja noción mulata dentro de la cultura puertorriqueña, algunos de sus personajes son negros o mulatos, y ellos abiertamente exhiben comúnmente actitudes acerca de la raza y clase social. Ciertamente hay en Sánchez un trabajo de buena voluntad para confrontar asuntos de discriminación racial y conflictos de clase que fueron raramente tratadas directamente previamente en la narrativa y ensayos puertorriqueños. Sánchez ha sido el primer escritor puertorriqueño (desde Zeno Gandía probablemente) que trata la cuestión cultural puertorriqueña dentro de problemáticas de representación; con metáforas y sistemas de símbolos usados en un sentido, para la creación. Con la obra de Zeno *La charca*, considerado como uno de los clásicos de la literatura puertorriqueña, están reinscritas claves de parodia referentes al de Sánchez. Sin embargo, si en *Tuntún*, Palés representó a una triunfante y vista utópica de la cultura caribeña como una armónica fusión de diversas razas y culturas, *La guaracha del macho Camacho* es la más vista crítica presentada de la cultura puertorriqueña como una entidad completamente

fragmentada, con el rompimiento artificial de fuerzas pero por lucha de clases y por la interferencia sistemática de los norteamericanos controlando los medios de comunicación y la asistencia de una sociedad consumista. *La guaracha del macho Camacho* abunda en metáforas tomadas desde el mundo de la radio y la televisión, y una clave metafórica en este concepto de “interferencia” o “estática” así misma. La cultura puertorriqueña es metaforizada en la novela de Sánchez como una cacofonía de interferencia mutua de las emisiones de la radio y la televisión, la cual, como la “nieve” en la pantalla de televisión, congela a la cultura puertorriqueña dentro de la fragmentada confusión. Palés en su figura alegórica por la subestimada armonía de la Cultura Caribeña, *El Mulato de las Antillas*, reaparece en los textos de Sánchez como un cantante y bailarín de televisión Iris Chacón, quien frenéticamente parece romper los ritmos, además de echarle azúcar a un molino fuera de control. A pesar de que *La guaracha del macho Camacho* tiene un punto de vista pesimista, Sánchez define con una claridad deslumbrante problemas actuales de la cultura de Puerto Rico.

En su libro de cuentos, *Encancaramublado* (1983), Vega explora la dimensión de los problemas caribeños de la cultura definida por Sánchez, una dimensión solamente ampliada en *La guaracha del macho Camacho*. Las historias en *Encancaramublado* aparecen por toda la región caribeña: Cubanos, Dominicanos, Puertorriqueños, población que va desde las Antillas menores, aparecen estas historias en caminos reminiscentes de Palés en la poesía Afroantillana. Como en *Tuntún*, algunos personajes de Vega son negros o mulatos, y ellos a veces llegan a ser estereotipos.

En contraste, Rodríguez Juliá tiene un notable testimonio narrativo, *El entierro de Cortijo* (1983) buscando ir más allá de *La guaracha del macho Camacho* “textual” al acercarse a la cultura puertorriqueña y la visión utópica alegórica en orden para buscar afuera la realidad empírica que subrayan la ficción de Sánchez y de la Vega. Así, en lugar de convenir con una ficción de un músico como Macho Camacho, Rodríguez Juliá hablará acerca de la historia de Rafael Cortijo; aludir en lo abstracto y ocasionalmente en los mismos tipos de personajes de Vega, él hablará de reconocimiento presente en la población de hoy como la *salsa* en músicos como Cheo Feliciano y Maelo Rivera. Tomando el discurso periodístico como modelo, Rodríguez Juliá cuenta un breve pero esperanzador y revelador momento en la vida de un sector de la sociedad puertorriqueña: el entierro de Cortijo por la población negra y mulata del noreste en los alrededores de San Juan, de Villa Palmeras y el de Lloréns Torres en el alojamiento de viviendas. En un libro temprano *Las tribulaciones de Jonás* (1981), Rodríguez Juliá toma como

punto de partida un evento similar, pero uno que afectó el gran sector de la sociedad puertorriqueña: el entierro de Luis Muñoz Marín.

La verdad de *El entierro de Cortijo* es un testimonio e impulso periodístico, el narrador se convierte en un errante ojo y oído, hablando en todo los disparatados incidentes que ocurrieron sobre la sofocante tarde de calor cuando el precursor músico de la salsa fue sepultado. El narrador, quien es identificado como Rodríguez Juliá hace sus propias reflexiones, opciones, teorías, y ficciones, dentro de su discurso. Desmintiendo estas reclamaciones orales, el libro de Rodríguez Juliá está lleno de reminiscencias textuales, no solamente de la poesía de Palés Matos, pero también de los siglos XVIII y XIX por medio de los cuales diversos autores como Joseph Addison, Honorato de Balzac, Mariano José de Larra, y, en Puerto Rico, Manuel Alonso, quienes producen una fisonomía de la cultura nacional, coherente, un modelo orgánico de la nacionalidad. Frecuentemente, Rodríguez Juliá describe en su libro a prototipos típicos, con detalles precisos de habla, vestido y conducta que sirvieron para reconocer a cada uno de los personajes dentro de la amplia estructura social. Pero estos son simplemente gestos, trazos de un camino aproximado de concebir la cultura. La idea de la cultura la cual subraya Cortijo es una sofisticación más lejana. La versión de Rodríguez Juliá de la cultura puertorriqueña es muy cerrada para Sánchez; aquí, otra vez, la cultura puertorriqueña es vista como un revoltijo de conflictos y posturas contradictorias que interfieren con el otro y raramente permiten ordenar el surgimiento desde el caos de puntos de vista opositores. Significativamente, en ambos *La guaracha* y *Cortijo* encontraron la metáfora de la cultura puertorriqueña como una lenta, casi procesión caótica: el tráfico monumental representado en *La guaracha del macho Camacho* y la desorganización del cortejo fúnebre en *Cortijo*. En *La guaracha...*, se presenta el caos social y cultural que abarca no solamente desde el perturbador ruido de los medios de comunicación, sino también la ausencia de la figura paterna, autoridad posible de producir un orden nuevo afuera del caos. Los grafitis acerca del Senador Reynosa leen en *La guaracha* la proclamación que “¡Muñoz viene, arrepentido!” solamente bajo el puntaje de la ausencia de la figura paternal: *La guaracha...* fue escrita cuando Muñoz Marín estaba todavía vivo, pero vivía en Italia en una especie de autoexilio. Rodríguez Juliá presenta en *Cortijo* (como hizo en Jonás) el momento de la transición, el momento de la pérdida, cuando el patriota muere sin haber tomado su lugar. El resultado, la Historia asume la forma del cortejo fúnebre, una lenta y dolida procesión hacia una tumba abierta. Últimamente Rodríguez Juliá intenta aterrizar sus pensamientos acerca de la cultura puertorriqueña sobre una empírica, aunque asistemática base aventajada para disolver la muy moción de cultura como un órgano, como un sistema inteligible: la muerte de Cortijo es

también la muerte de la autoridad y del autor. Como los jóvenes quienes atendieron la danza fúnebre llamada *guaguancó* enfrente de la tumba de Cortijo, orgía en un desorden dionisiaco que parece tomar el fin en la literatura como en el mundo real.

Otra dimensión de la problemática de la cultura de Puerto Rico, se explora en la ficción de Rosario Ferré. Aunque menos espectacular que los trabajos de Sánchez, Vega y Rodríguez Juliá, los cuentos y novelas de Ferré, colectadas en *Papeles de Pandora* (1976) y su reciente *Maldito amor* (1986) explora constantemente el rol y carácter de la mujer en Puerto Rico. En sus cuentos como *La muñeca menor*, *La bella durmiente* y *Cuando las mujeres quieren a los hombres* de *Papeles de Pandora*, Ferré critica a los estereotipos femeninos comunes en la cultura puertorriqueña, así como sus raíces en el sistema. *Papeles de Pandora* es el primer intento exitoso para la ficción escrita en Puerto Rico, de una mujer, que si no es feminista, su punto de vista, y su modelo de experimentación de la ficción, si lo es, como en *Virgenes y mártires* (1981), un libro de cuentos de Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi.

Desde 1930, la literatura puertorriqueña no había sido vista como una vigorosa y joven literatura esforzada. Diferente a sus precursores de los años 30, sin embargo, pero con su misma preocupación acerca de la identidad nacional, los escritores puertorriqueños contemporáneos buscan semejanzas con sus homólogos del resto de el mundo hispanohablante. En esto, ellos tienen el beneficio de la internacionalización de la literatura Hispanoamericana y son recibidos y reconocidos como por sus colegas en el mundo literario. Además, aunque la principal fuerza literaria presente en Puerto Rico es concentrada en sus cuentos y novelas, la poesía y crítica literaria no están lejos, se espera que la próxima década haya un florecimiento de estos dos géneros.

Las revistas literarias puertorriqueñas realizaron la función vital de mantener los canales de comunicación vivos, no solamente entre los intelectuales de Puerto Rico y el resto del mundo: Tapia y Rivera con *La azucena* (1870-1871, 1874-1877) para Luis Lloréns Torres la *Revista de las Antillas* (1913-1915), Antonio S. Pedreira: *Índice* (1929-1931), y Ferré *Zona de carga y descarga* (1972-1975), por mencionar sólo algunas de las más destacadas. Especial atención merecen primero *Asomante* (1945-1970), y después *Sin nombre* (1970-1985) que constituye la publicación de más larga vida en la historia literaria de Puerto Rico. Estos periodistas literarios fueron los principales instrumentos para combatir el aislamiento cultural de la isla, particularmente del resto de la América Hispánica, a beneficio de Estados Unidos y los Puertorriqueños anexionistas. Los artistas e intelectuales puertorriqueños han logrado tener reconocido éxito internacional, y, en general, luchan para guardar su lugar dentro del mundo



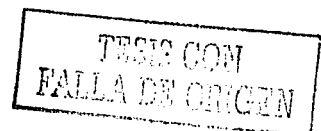
Hispanico, representando, también dentro de la semiótica un sentido político del mundo, ellos continuarán haciendo algo después de cuestionar a Puerto Rico, mientras la "cuestión de status" es finalmente resuelta.

### Capítulo 3: La búsqueda de la Identidad

El hombre a la búsqueda de su identidad<sup>89</sup> debe preservar también lo que sabe de ella gracias a la curiosidad del otro. La angustia ante la propia identidad suscita numerosas reacciones. A partir de 1960, se da sobre todo en Europa, concretamente en Francia, la pasión genealógica. Las sociedades de genealogía movilizan a grupos cada vez más numerosos. El francés, desarraigado por la urbanización y una movilidad geográfica sin embargo, limitada, parte a la búsqueda de sus antepasados. "la evolución de las ciencias y las costumbres inquieta: a

---

<sup>89</sup> Conjunto de caracteres o circunstancias que hacen que alguien o algo sea reconocido, sin posibilidad de confusión con otro. Conciencia que tiene un individuo de su pertenencia a uno o varios grupos sociales o a un territorio, significación emocional y valorativa que resulta de ello. Ver *La identidad* de C. Lévi Strauss y *Nosotros y los otros* de T. Todorov.



falta de poder prever a dónde se va, ya es tranquilizante al menos saber de dónde se viene. El hombre, en su necesidad de vincularse con algo, busca sus raíces. En defecto de poder “vivir en el país” le hace falta un terruño y una historia, aunque sea por la nostalgia<sup>90</sup>.

El primer escrito en el que aparece el problema de la identidad es con Sófocles con: *Edipo Rey*. Cuando él justamente no sabe quién es o había sido, y se pregunta precisamente: ¿quién soy? ¿qué soy ahora?, esa parte de conciencia, de autoconocimiento, *momento de transición*, como el cruzar una frontera, para dar paso a la verdad, y al asumirse como tal, para proceder a tomar acción, que en este caso da lugar a la fatalidad. Edipo vive todo el tiempo engañado, no sabe quién es, y supone que es otro hombre o distinto, pero en el momento que autoconocimiento o reconocimiento, lo lleva al dolor. Además aparece *el otro* como el personaje extraño, el que es distinto, el que *no pertenece a ese mismo territorio, a esa misma tierra*.

Sófocles, con su siguiente obra: *Edipo en Colono*, escribe (también por primera vez) el drama del refugiado, del extranjero como desplazado, desde la antigüedad la situación del exiliado no ha sido fácil. se presentan las vicisitudes de las naciones que obligan a muchos a salir de su patria para buscar un asilo. *Edipo en Colono* es también un poema de amor patrio. Colono, llamado el de los caballos (hippios), para distinguirlo a otro Colono de los campos (agoraños), que era una aldea situada al norte de Atenas, a un poco más de kilómetro y medio. Es el sitio que la tradición da como natal a Sófocles, que quiso en su última tragedia dar un renombre a su patria, y al igual que los escritores desplazados, a pesar de haber sido sacados de su propio territorio, continúan con la cultura y tradición de su país, así como tampoco no dejar pasar una oportunidad para evocarla o añorarla.

A comienzos del siglo XX, Wilfredo Pareto, Emilio Durkheim y Max Weber, plantearon el problema de la identidad en un mundo amenazado de entropía por el debilitamiento de valores religiosos. Y Gauguín se planteaba ¿de dónde venimos? ¿quiénes somos? ¿a dónde vamos?. El fenómeno de la migración desde una perspectiva histórica, así como la intromisión de los *Mass media* han provocado varios efectos: la pérdida de la identidad, “asimilación” de los nuevos códigos y modas originarios principalmente por medios burgueses y urbanos. Como reacción contra esta uniformización en los años setenta se desarrolla un regionalismo cultural. En los años veinte (y todavía diez años más tarde, con la Gran Depresión) la preocupación predominante era sobrevivir: conservar el empleo, mantener el nivel de vida. Precisamente con la

---

<sup>90</sup> Aries Phillipe y Georges Duby, *Historia de la vida privada*, Guerras dichas, guerras silenciadas y el enigma de la identidad, Taurus, Tomo 5.

elevación de éste se explican las sensibilidades culturales, entra en juego la memoria colectiva, se manifiesta la nostalgia por una lengua que a menudo sólo manejan los abuelos.

Ubicado en el contexto nacional norteamericano, esta forma de concebir las relaciones interétnicas adoptó, entre otros, el término *americanización* que no significaba otra cosa que *Waspización* (adaptación al modelo *White Anglo Saxon Protestan*).

La aculturación (parecerse más a la mayoría) ayudaría a reducir este prejuicio y discriminación. Aculturación y similitud, si no la cruda *americanización*, fue la posición no sólo de los antiguos americanos, antagónicos a los nuevos inmigrantes y a las razas no blancas, sino también de aquellos que simpatizaban con estos grupos y que los conocían bien, incluso algunos los representaban. El problema a juicio de Glazer, es que hubo un error importante de interpretación, el cual impidió reconocer que quizá los grupos destinados a asimilarse no quisieran ser asimilados. La defensa de la idea asimilativa como fórmula para vencer la discriminación se basaba en los siguientes argumentos: era necesario una igualación previa de los grupos étnicos para asemejarse a los americanos; eliminar barreras culturales; y tras esa igualación, se debería convencer a los americanos para que abandonarían el prejuicio y la discriminación, sobre la base de que los otros grupos eran iguales a ellos.

La década de los años setenta será la época en que la problemática de la integración cultural de los inmigrantes adquirirá una fuerza renovada en todo el contexto internacional receptor de inmigrantes, asumiendo los siguientes rasgos fundamentales: Las minorías tienen el derecho a preservar su propia cultura e identidad grupal. Esto, además de un derecho, empieza a ser reconocido por diversos sectores sociales e institucionales como un valor positivo para la sociedad general. La diversidad cultural es un rasgo insoslayable de las sociedades modernas. El Estado debe tomar parte activa en la defensa de estos derechos de las minorías, así como en la formación de los ciudadanos para reconocer los efectos positivos de la diversidad étnica.

Sin embargo, la atrofia cultural ocurre cuando los símbolos culturales pierden su poder evocativo y cuando la cultura superviviente posee un mínimo peso intelectual o espiritual que no está integrado en las circunstancias materiales de la vida de la gente. Para Gans, la supervivencia étnica de las segundas generaciones en realidad no es tal, sino que es más visible. Las terceras y cuartas generaciones viven una etnicidad diferente. Para estas generaciones la cultura étnica es sólo una minoría ancestral o una exótica tradición. Su hipótesis es que en "esta generación, la gente está cada vez menos interesada en sus culturas y organizaciones étnicas, y a la vez más preocupada por mantener su identidad étnica, por el consentimiento de ser judío, o italiano, o polaco, y por la búsqueda de formas apropiadas de sentir y expresar esta identidad. Pero la

identidad (elementos psicosociológicos que acompañan a la conducta) y el rol étnico son hoy elementos más voluntarios que adscritos”.

Las funciones de las culturas y grupos étnicos han disminuido y la identidad es la principal forma de ser étnico; por tanto la etnicidad tiene una función expresiva más que instrumental en la vida de la gente. Los símbolos étnicos, separados de la cultura que les dio significado, se quedan vacíos, se quedan en mera fórmula efectiva. Esto constituye la nueva forma de vivir la etnicidad de las terceras generaciones: una etnicidad simbólica. El surgimiento de esta nueva forma de etnicidad no es incompatible con un proceso más amplio hacia la asimilación.

Steinberg escribe que la diferencia de clases es más importante que el de la diferencia étnica: “El conflicto étnico es, muchas veces, una manifestación superficial de un conflicto de carácter de clase”.

Mientras que para unos la pluralidad étnica reproduce las desigualdades sociales, para otros el mantenimiento de la propia identidad constituye uno de los principales principios democráticos y se inscribe plenamente en la ética de los derechos humanos fundamentales.

El racismo se basaba, en el siglo XIX, en una compleja clasificación determinista de los pueblos, de acuerdo con sus características fenotípicas. Hoy, tiende más bien a subsimir los argumentos biológicos en discursos de tipo culturalista, y se confunde fácilmente con otras formas de distinción social como el clasismo o sexismo. Estas formas de desvalorización del *Otro* han llevado a la construcción de *identidades sociales excluyentes*, que operan con base en el prejuicio y el estereotipo, promueven prácticas de discriminación y segregación étnica, clasista y de género. En los procesos de agregación social y de construcción de las identidades colectivas, los seres humanos confrontamos permanentemente el *nosotros* con la imagen del *Otro*. Las diferencias fenotípicas, socioeconómicas o culturales que marcan las fronteras identitarias nos llevan a elaborar discursos sobre la alteridad que, a veces, como lo señala Tzvetan Todorov<sup>91</sup> se encuentra en el interior de nuestra propia sociedad: las mujeres para los hombres, los ancianos para los jóvenes, los judíos y los inmigrantes para las nacionalidades europeas o el indio en las naciones latinoamericanas. En otras ocasiones la diferencia implica en cambio una lejanía cultural, la ausencia de interacción o los intermitentes pero amenazantes encuentros con los de afuera: los extranjeros, los bárbaros o los salvajes.

*El otro* es a veces inquietantemente cercano, parece vivir en el interior de uno mismo. La falta de univocidad de nuestra identidad (individual o colectiva) nos obliga a reconocer

---

<sup>91</sup> Todorov T., *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI Editores, México, 1987.

nuestra propia alteridad, la dificultad para unirnos plenamente en la comunidad, en la tribu, y dejar de lado nuestro individualismo:

“Extrañamente el extranjero habita en nosotros: es la cara oculta de nuestra identidad, y el espacio que arruina nuestro hogar, el momento en que se deterioran el entendimiento y la simpatía. Si lo reconociéramos en nosotros, nos evitaríamos la pena de detestarlo en sí mismo. Síntoma que vuelve precisamente el “nosotros” una noción problemática, tal vez, imposible el extranjero empieza cuando somos conscientes de nuestra diferencia y termina cuando nos reconocemos todos, en tanto extranjeros, rebeldes a los vínculos y a las comunidades”<sup>92</sup>.

Los cambios culturales que afectan a nuestra época a todas las sociedades nos llevan, cotidianamente, a un encuentro con *el Otro*. Las grandes migraciones, los procesos de mundialización de los flujos económicos y culturales inciden, particularmente en las grandes ciudades, en la convergencia de todas las fuentes culturales, en la multiplicación de identidades colectivas y en la diversificación social. Si hasta hace unas décadas, el discurso sobre la alteridad constituía un recurso necesario para la reafirmación de la identidad, ahora el extraño vive junto a nosotros, y nos encontramos todos los días frente a las fronteras étnicas, raciales, religiosas o nacionales. En ese contexto, el tema de la diferencia forma parte de todos los discursos del poder. Éstos parecen oscilar entre dos polos: la exclusión o negación del otro que se manifiestan en estereotipos y estigmas, y la convergencia o asimilación de la diferencia que redundan en políticas de integración, en la transformación de lo propio en lo universal.

Todas las sociedades históricas parecen, de alguna manera, haber mostrado dificultades en compartir un mismo espacio con las diversas expresiones culturales; sin embargo, mientras éstas eran mantenidas a la distancia, podían ignorarlas y afirmar así la singularidad de su civilización. Esto explica, como señalaba Lévi Strauss, ese etnocentrismo generalizado “que parece descansar sobre fundamentos psicológicos profundos”, así como la tendencia de todas las sociedades a asumir lo propio como la ‘cultura’ y lo ajeno a la ‘naturaleza’<sup>93</sup>.

En la actualidad, la abrumadora presencia del Otro impide la simple ignorancia o el distanciamiento. En esa medida, la diversidad cultural obliga a aplicar estrategias discursivas complejas: la eventual negación de la relación con el otro (que adquiere formas sociales como el racismo, el sexismo, la xenofobia o el clasismo) responde a intentos de recrear un sentimiento comunitario; a mecanismos de integración social que eviten las situaciones de segregación y desamparo de propias y de las grandes transformaciones de la cultura, de la desestructuración de

<sup>92</sup> Kristeva, Julia, *Extraños; un mismo número*, Gallimard, París, 1988. (Trad. MDPP).

<sup>93</sup> Claude Lévi-Strauss, “Raza e Historia”, en *Antropología estructural: Siglo XXI Editores*, México, 1979.



los viejos espacios institucionales y la pérdida de creencias y valores. En estas situaciones, muchos grupos sociales parecen refugiarse en identidades basadas en la intolerancia, el fundamentalismo y la naturalización o desvalorización de las diferencias fenotípicas y culturales.

Los términos de *identidades excluyentes* indican una forma de agregación social en la cual el *nosotros* aparece como una figura social fijada en el tiempo, en un sistema abstracto, indeterminado o mítico. *El Otro*, a la vez, no es percibido nunca como un actor real: es naturalizado, objetivado o bien asociado con un principio con un principio metasocial (el mal, la decadencia, el diablo...). Defensoras del pasado o de las tradiciones, las identidades excluyentes se asumen generalmente como víctimas de un proceso de cambio sociocultural que las amenaza, que pone en peligro su integridad. Con el argumento renuevan las prácticas de discriminación, promueven la segregación y la autosegregación. Para su afirmación trazan fronteras intransitables en torno al *Nosotros*<sup>94</sup> y fijan a los demás estereotipos<sup>95</sup>.

La identidad colectiva se presenta en Óscar Zeta Acosta y Reinaldo Arenas, mientras que la adscrita aparece en Rosario Ferré.

---

<sup>94</sup> Pronombre personal en español, primera persona de plural que significa el formar un grupo social que tiene un mismo objetivo, fin o ideal.

<sup>95</sup> Los estereotipos vienen a ser las conductas de las personas o grupos sociales basadas en prejuicios. Estas imágenes se transmiten de generación en generación o se captan en el medio existencial difundidas por explicación popular, de los acontecimientos. En esta operación se capta sólo un aspecto del personaje o del hecho social dado: se agranda haciendo a un lado los demás aspectos que los componen, para recordar nada más la parte interesante para la persona y transmitida entonces como representativa del todo. Esta fracción de la realidad se halla integrada por conceptos simplistas, fijos, generalmente superficiales y aparentes. Aunque se dan casos como señala Klineberg, en que los estereotipos se desarrollan sin ninguna base de la realidad objetiva sino inventados, lo que significa que hay una extensa gama de estereotipos en cuanto a su relación con la realidad. Los estereotipos están conformados por dos fuerzas sociales. Una es la fuerza de la costumbre que se hereda de generación en generación. La otra está representada por los intereses sociales que existen en un momento determinado y que orillan al individuo a captar sólo realidades parciales a fin de que nunca llegue a obtener una conciencia clara de su realidad. Los medios de comunicación masiva son en parte responsables de la creación y difusión de multitud de estereotipos sociales actuales. He aquí los principales estereotipos:

- a) De la mujer: como abnegada, sufrida, virgen para que sea valiosa, objeto de uso sexual y social, chantajista sentimental, exhibicionista sexual, madrastra terrible.
- b) De la familia: como autoritaria, paternalista, irracional en la toma de decisiones comunes, distorsionadora e inhibidora de la personalidad.
- c) De la autoridad: como infalible, justa, paternalista, patriota.
- d) De la juventud: como superficialmente rebelde, pelo largo, música de rock y pantalón acampanado, inexperta, desocupada, apolítica, vacía, deportista.
- e) De los niños: como retrasados mentales, irreflexivos, objetos de propiedad familiar, tiernos, dulces, *pequeños diablillos*.
- f) Del intelectual: loco, fuera de la realidad.
- g) De los empresarios: como emprendedores, inteligentes, trabajadores, exitosos.
- h) De los obreros y campesinos: como indolentes, torpes, hieráticos, individualistas, satisfechos, con pensamiento mágico-religioso, desclasados.

El racismo suele apoyarse en prácticas de discriminación de clase, género o etnia. A la vez, los prejuicios, estereotipos y estigmas raciales se combinan o se ocultan tras la imagen del discurso clasista, sexista o culturalista. En la actualidad, el racismo se suele basar más bien en una jerarquización de las culturas: consiste en una naturalización y subvalorización de grupos constituidos por su real o supuesta ascendencia, así como en la adscripción determinista, asociada con características negativas (culturales o psicológicas) de los individuos pertenecientes a esos grupos. Los discursos racistas actualmente no son casi nunca estructurados como doctrinas y tampoco adquieren el estatus de “teorías científicas”. Están diluidos en el sentido común, en las actitudes y opiniones compartidas por ciertos estratos de la población y, en ocasiones, en los discursos políticos. Así, siguen justificando prácticas de segregación, discriminación o incluso violencia y exterminio contra determinados grupos sociales. En general, la hegemonía del discurso individualista y universalista ha propiciado la subordinación del racismo al clasismo: a las consideraciones sobre la “distinción” y la “natural” superioridad de las clases dominantes<sup>96</sup>.

También racismo y sexismo aparecen como dos discursos no sólo complementarios sino casi siempre superpuestos. Ambos reducen las diferencias culturales a factores naturales, y la complejidad de las manifestaciones socioculturales a un simplismo naturalista. Balibar llega a afirmar que racismo y sexismo son prácticamente inseparables en el análisis social:

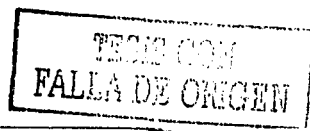
El racismo presupone siempre el sexismo. En ese sentido, la definición general de racismo no sólo constituye una abstracción que podría perder en precisión y en pertinencia histórica lo que ganara en universalidad, sino una noción más concreta, que tome en cuenta el polimorfismo necesario del racismo, su función globalizante, su conexión con el conjunto de las prácticas de normalización y de exclusión social<sup>97</sup>.

Racismo, sexismo y clasismo juegan hoy en día como argumentos generalmente complementarios. El neoracismo tiende cada vez más a subsumir los argumentos sobre la superioridad biológica en discursos de tipo culturalista y se confunde fácilmente con otras formas de “distinción” como el clasismo y sexismo.

El parentesco entre las ideologías nacionalistas y los discursos racistas es ineludible si queremos realizar un análisis de las múltiples vías de construcción de las identidades excluyentes en la posmodernidad. Tanto el nacionalismo como el racismo nacen durante la época de expansión colonial de Europa hacia el Oriente y Occidente, y en el momento de la

<sup>96</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinción*, Éditions de Minuit, París, 1979.

<sup>97</sup> Etienne, Balibar, *Nombres y lugares de la verdad*. Éditions de Minuit, París, 1980.



consolidación de los estados absolutistas en Europa. Ambos encuentran su origen en el descubrimiento del Otro.

Por otro lado, la identidad nacional intenta subsumir otras identidades colectivas (en particular étnicas, lingüísticas y religiosas) aunque no pretende abolirlas. Es más, la nacionalidad muchas veces está asociada con otras formas de agregación y organización social. Por ejemplo, la identidad nacional puede ser fundamentalmente religiosa (israelismo judío, catolicismo irlandés), lingüística (catalanismo) o incluso racial (germanismo).

El nacionalismo suele buscar en la raza su esencia y verdadera raíz; además, repele la diversidad y exige la revocación de identidades primarias, tribales o comunitarias; en esa medida, suele promover una "Minorización" de los grupos etnoraciales o nacionales subordinados. En busca de la pureza o la homogeneidad racial o cultural, el nacionalismo produce múltiples mecanismos de marginación hacia las minorías étnicas, migrantes, mujeres o "desviados" y reproduce de manera ampliada las prácticas racistas de los grupos hegemónicos. Hay por lo tanto un racismo nacionalista, generalmente promovido desde el Estado o desde el grupo étnico que detenta la hegemonía político - cultural en el territorio nacional.

El escritor búlgaro, Tzvetan Todorov, es uno de los que han descrito ese encuentro, con una gran perspicacia, en su libro *La conquista de América, La cuestión del otro*; lo usa como ejemplo modelo de lo que un ser humano, perteneciente a una cultura determinada y encerrado en un universo ideológico de ese mundo, puede percibir en la manera de ser y de actuar del "otro", de aquel que pertenece a un mundo diferente y obedece a leyes y convenciones de otro sistema cultural. Siendo el mundo americano distinto al mundo europeo de fines de la edad media, pero habiendo alcanzado (sobre todo en los imperios mesoamericanos (azteca y maya) y andino (incaico) un gran refinamiento, la impresión que causó en los "descubridores" venidos del otro lado del mar fue muy profunda. Pero al mismo tiempo, la manera diferente de ser de ese "otro", o sea del indio americano, y la sorpresa de la novedad completa que causó en el europeo el enfrentamiento con algo que sólo podrá explicar desde su propia cultura provocaron en él estupefacción, la mayoría de las veces seguida de un rechazo.

La Literatura de América Latina es en realidad, el espejo a través del cual se quiere mirar la identidad ya sea a través de la imagen que proyecta de sí misma o a través de la interpretación que hacen los teóricos y críticos literarios.

Sin embargo, "identificar" una cultura no es elaborar un inventario de un conjunto estático de obras. Sólo las culturas muertas pueden inventariarse en forma definitiva. El carácter de proceso "no terminado" y abierto de toda identidad cultural viva resulta, fundamental para



entender, sino para justificar, el replanteo permanente de la noción en una región como América Latina, donde la búsqueda de la identidad parece más importante que su definición.

Para ser realmente representativa y fecunda, la identidad cultural debe nutrirse además de las diversidades internas de un país. Minorías expresiones variadas, cuando no contradictorias, pueden integrar una identidad que esta hecha tanto de unidad como de diversidad. El pluralismo cultural es signo de riqueza y no de debilidad, como pudiera suponerse en un principio.

Por otra parte, si se entiende a la cultura como "una manera global de vivir" o "todo lo que hace el hombre" o como el modo que tenemos de "habérmolas con la realidad", utilizando la definición de Xavier Zubiri<sup>98</sup>, el concepto de identidad cultural resultante deberá aparecer como íntimamente ligado a la vida misma de los pueblos y será tan cambiante y fluido como sus manifestaciones. En el caso de América Latina estará ligado a sus mismos orígenes, ya que tanto sus pobladores nativos como conquistadores y colonizadores debieron desde un principio plantearse esa relación con la realidad, al definir sin saberlo soluciones de tipo cultural diferentes según las nuevas condiciones.

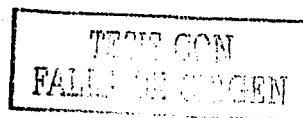
Estas ideas contribuyen a que la identidad cultural de esta región, especialmente la resultante de las expresiones literarias, deba entenderse como una noción dinámica, reflejo de un proceso dialéctico permanente entre tradición y novedad, continuidad y ruptura, integración y cambio, evasión y arraigo, apertura hacia "otras" culturas y repliegue aislacionista y defensivo sobre sí misma, dinámica que se traduce en un doble movimiento: el centrípeto nacionalista y el centrífugo universalista. Estos movimientos marcan la historia cultural de América Latina y, por lo tanto, la de su identidad.

Aunque los términos de identidad cultural sean de uso reciente, el intento por definir "lo americano" ha acompañado a la historia cultural del continente, desde 1492 a nuestros días. Según los periodos se ha hablado del "ser americano", de la "idea de América", de la "americanidad", de "conciencia nacional" o de "expresión" u "originalidad" americana. Según los países y los momentos se ha puesto el acento en lo "criollo", lo "indígena", lo "hispanico", "lo europeo", la "africanía americana" o sobre el "mestizaje cultural", como las notas primordiales de una identidad nacional o regional.

Esta constante que puede rastrearse en las expresiones culturales, de la pintura a la poesía, pasando por el teatro, la música, la novela y la escultura, no está referida únicamente a

---

<sup>98</sup> Citado por José Luis Sampedro en "El desarrollo, dimensión patológica de la cultura industrial", *Desarrollo* (Roma), n. 1, 1982, p. 11.



una necesidad de "identificación" en función de América, sino de marcar "diferencias" con otras culturas, especialmente con la "Occidental". El problema de la identidad sólo aparece donde existe la diferencia - ha escrito Selim About: "No tenemos necesidad de afirmarnos en nosotros mismos, más que cuando estamos frente a otros."<sup>99</sup>

La afirmación de la identidad es una forma de autodefensa, ya que la diferencia aparece como una posible amenaza.

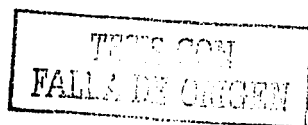
América Latina desde su "encuentro" con Europa y África, primero con los navegantes españoles y portugueses y más tarde con los esclavos negros, ha pasado por distintas y diversas categorías identitarias o formas de identidad variadas. Lo "otro" puede representar lo que no se es, pero se puede llegar a ser, o al contrario, se niega de manera rotunda. También puede ser el complemento de lo que no se es, en una reafirmación de sí mismo y del otro.

No ha habido escritor, historiador, investigador o artista que no se planteara el tema de la identidad de una forma u otra. Unos años más tarde, José Martí escribió desde el exilio: "No hay letras, que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar en ellas. No habrá literatura hispanoamericana hasta que no haya Hispanoamérica"<sup>100</sup>. La literatura es, al mismo tiempo, causa y efecto de la identidad nacional. América necesita de una literatura para fundar su identidad, pero su literatura sólo puede existir en función de una realidad americana. Lo que parece un círculo vicioso, constituirá el motor de un proceso dialéctico entre "realidad" e "imaginario individual" y entre ambos y el "imaginario colectivo". Uno y otro se irán enriqueciendo recíprocamente: mitos y símbolos se nacionalizan, las culturas diversas de cada país se integran. "los libros se hacen pueblo". A principios del siglo XX, la novela refleja un movimiento centrípeto hacia el interior secreto de América. Para echar raíces y crear un verdadero "centro de cohesión interior y una visión coherente y unitaria sobre el conjunto de la realidad", usando las palabras de Augusto Roa Bastos<sup>101</sup>, la novela empieza por hacer un "inventario" de la realidad exterior a la que se percibe como un caos. La novela "informa" y para ello, utiliza formas conexas a la literatura como la sociología, etnología e incluso, el periodismo. La realidad interna de los países se incorpora, y con ella vastas zonas geográficas de difícil acceso: selva, llanos, sabana, valles aislados y montañas de la cordillera.

Lo más característico en lo que se refiere a la conciencia de la identidad en América Latina es la integración de variadas influencias, internas y externas, formando un todo cultural en

<sup>99</sup> Selim About, *La identidad cultural*, p. 31, París, Éditions Anthropos, 1981.

<sup>100</sup> Citado por Alberto Escobar en su introducción a la *Antología de la poesía peruana contemporánea*, Lima, 1965.



el cual, a pesar de las muchas variaciones regionales y locales, hay rasgos comunes identificables en todo el continente. El sustrato cultural originalmente americano, lo indígena, que se ha mezclado con elementos traídos de Europa, África y Asia, sigue culturalmente vigente aun en los países donde el porcentaje de población de indios es reducida, como en el Caribe, donde por ejemplo el arte culinario “típico” todavía tiene un fuerte carácter autóctono.

En algunos países mayormente mestizos como México y Paraguay, lo indígena ha marcado la cultura nacional de manera fundamental, mientras que en aquellos aún hoy predominantemente indígenas (como Bolivia, Perú, Ecuador y Guatemala), las culturas antiguas se han mantenido relativamente intactas al lado de la cultura nacional mestiza altamente mezclada con elementos indígenas.

Lo europeo (ya sea español o portugués o, en algunas islas antillanas, francés, inglés u holandés) se ha transformado, a través de los siglos y de los contactos con otras culturas, en un todo que se aparta bastante de sus orígenes transatlánticos.

De manera similar, lo africano, que también ha sido modificado en tierra americana para dar origen a nuevas formas culturales, constituye un elemento significativo en todo el Caribe: Cuba, Puerto Rico, la República Dominicana y las islas de habla inglesa o francesa, han dado importantes aportes a muchas de las culturas de las costas del Caribe (Panamá, Colombia, Guyanas y Venezuela). Esto también constituye un rasgo fundamental en la cultura del Brasil y se encuentra presente en la población y en el folklore de las regiones costeras de gran parte de los otros países latinoamericanos, tanto de Sudamérica, Centroamérica y México.

Asia y el Medio Oriente tampoco han dejado de ejercer influencia en el continente, no sólo en las colonias ex colonias británicas (como Guyana en tierra firme y, en el mar del Caribe, Trinidad y Tobago) donde hay una importante población originaria de la India, sino a través de inmigraciones chinas o japonesas en muchas zonas costeras del Pacífico (Perú y México) y en algunas partes del Caribe, como es el caso de Cuba. La inmigración del Medio Oriente es compuesta fundamentalmente por libaneses y sirios, se ha dirigido hacia varios países del Cono Sur y aunque en grado menor, también ha dejado huellas en las culturas nacionales de aquellos.

Desde antes de 1970, hay un incremento de los autores hacia la *Autobiografía* como reflejo de una historia social colectiva que no sólo trataba del personaje central, sino también mostraba la situación vivida de una comunidad o grupo social que buscaba “evitar la desaparición, la permanencia de una fe o ideal en la inteligibilidad de las pasiones o intenciones”

---

<sup>101</sup> Augusto Roa Bastos, “Imaginación y perspectivas en la literatura latinoamericana”, *Temas* (Montevideo), n. 2, 1965.



Reacción casi instintiva contra los peligros de masificación y anonimato que envuelven a las organizaciones sociales (D. Madelenat). Kendall reitera esta idea: "Queremos creer que nuestra historia está esencialmente determinada por los movimientos de masas y de pensamiento, por imperativos sociales o económicos". Sin embargo, antes de esto, en los años sesenta había un rutilante desprecio por la autobiografía por autores como: Lacan, Foucault, Derrida, Sollors y el grupo *Tel Quel* quienes la consideraban como un enunciado ingenuo, arcaico, incluso deshonesto, reservado a los veteranos de la producción textual que se niegan a tomar la retirada que la esterilidad les exigía. No obstante, a mediados de esta década, en 1975, Roland Barthes, publica su *Roland Barthes par Roland Barthes* donde pueden leerse las siguientes líneas enigmáticas: "Este libro se ha hecho de lo que yo no conozco: el inconsciente y la ideología, cosas que sólo hablan por la voz de los demás. No puedo poner en escena (en texto), *como tales*, a los símbolos e ideas que se atraviesan, puesto que yo sólo soy su ciega mancha (sólo puedo considerar específicamente propios *mi* mundo imaginario y *mis* fantasmas: el presente libro es el resultado de todo ello). En 1990, Phillipe Lejeune publica *El Pacto autobiográfico*. Al estudiar a Rousseau, Gide, Leiris rehabilita la autobiografía a la que se define así: "Narración en prosa que una persona real hace de su propia existencia cuando pone de relieve su vida individual, en particular la historia de su propia vida o personalidad". Para que el *pacto* sea respetado, la identidad nominal del autor, del narrador, del personaje principal, debe ser afirmada.

Los términos *autobiografía*, *biografía* e *historia de vida* son palabras que revelan los datos de los sujetos de su vida. También se examinan las diferentes definiciones de *propia* vida como *persona* y *una vida individual*, sin embargo, las vidas pueden ser mejor entendidas al considerar también a la muerte del personaje.

La historia de vida es un texto, es una selección de elementos, al resaltar la realidad, y cómo se representa, la vida no es simplemente la acumulación de todos los eventos que aparecen en un individuo entre su nacimiento y su muerte. El filósofo Abraham Heschel (1965) señala que cada vida es un misterio, los motivos reales pueden estar escondidos, en la parte más oscura de nosotros mismos. Nuestros sueños y nuestro impulsos nos sorprenden, y con cada acción, más que discurso, somos capaces de sorprender lo que realmente somos. Nuestro futuro es impredecible, el pasado indefinido o nebuloso. Sabemos que cualquier punto de partida es parcial; no incluye todas las perspectivas, incluso el mismo nacimiento. Se puede hacer una definición de lo que la vida es, desde un punto de vista biológico, filosófico, antropológico o incluso metafísico, pero cualquier concepto acerca de la vida o una vida en particular, queda totalmente corto para poder entenderla en su totalidad. De manera parcial o superficial, se

pueden tomar para su comprensión, símbolos e imágenes que expresen sus experiencias y den un contexto más explicativo. La historia de la vida desempeña un rol muy especial en la comprensión de la vida del sujeto. La cuestión es cómo estas imágenes son recibidas por los otros durante el proceso de comprensión o investigación.

Al leer una autobiografía, una biografía, o una historia de vida, escuchamos la voz de alguien que nos toca con sus experiencias y sentimientos en otra forma de vida. Paso por paso, dedujimos la esencia de la persona, al armar las características de los temas que provienen del texto. A veces estos temas son hechos explícitamente por el autor; otras, las dedujimos. Porque usualmente podemos hacer preguntas para el texto, y raramente hablamos personalmente con el narrador de la vida, sin embargo, su comprensión depende de la correspondencia entre la historia y la propia vida y una relación como lectores hacia las imágenes evocadas.

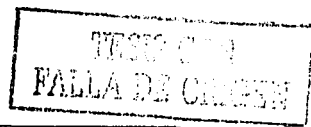
¿Cómo es interpretada? ¿Qué dice? Deberíamos conocer el orden y el por qué de los sucesos para entender mejor esa vida. ¿Cómo liga el investigador exactamente todos los eslabones?. A continuación se consideran las diferencias básicas que hay entre la autobiografía y la biografía para entender la vida individual de una persona.

De manera simple, las autobiografías son reportes individuales de las propias vidas de los autores; ellos la distinguen de la biografía, sobre todo porque autor y sujeto son la misma persona. Los autores típicos de las autobiografías hacen la narración como únicos y fidedignos fuentes de información. Las experiencias excepcionales, son únicas, vistas desde el propio sujeto, da como resultado una precisa visión de esa vida en particular, son detalles, usual y presumiblemente, eventos que extrañamente afectan al autor, y que tienen un sentido propio, porque, tiene razón para escribirla y demostrar su transformación interna, si no hubo estos cambios interiores, entonces la razón para que aparezcan es que tienen una relación que propiamente pertenece a la Historia y son elementos externos<sup>102</sup>.

Una autobiografía es, por definición, una razón que se enfoca sobre la vida interna, un problema muy interesante que resulta, es que no toda la gente concibe tener una "vida interna propia", porque muchos se manifiestan hacia afuera de ellos. De hecho, el que las biografías sean hechas por otros sujetos en culturas no occidentales, ¿reflejan realmente una auténtica perspectiva? Esta es una pregunta que, sorpresivamente, periodistas, literatos y antropólogos no tienen una respuesta bien fundamentada. Al usar documentos personales, objetos o fotografías como parte de las *autobiografías*, el concepto individual de "sí mismo" tiene además una contribución a la cultura.

---

<sup>102</sup> Starobinski, 1971.



A. I., Hallowell (1955) sugiere comparar la cultura y mirar hacia lo que llamó “la conducta circunstancial”. Por ello, el medio de examinar cómo la realidad convierte la estructura y conducta de los individuos desde el momento de su nacimiento, y cómo son socializados. En occidente, el concepto de sí mismo tiene una tremenda metamorfosis. George Mish, señala que la autobiografía tiene una filosofía y un valor superior que la biografía, ya que revela todos los pensamientos, sensaciones, y la totalidad o la mayor parte de la propia conciencia del propio sujeto. Primero, los autobiógrafos tienen todos los factores a su disposición, a diferencia de los biógrafos que trabajan a través de fuentes directas o indirectas. Segundo, los autobiógrafos conocen el significado de cada uno de los factores componentes del todo. Estos argumentos prevalecen a favor de los autobiógrafos quienes están por encima de los biógrafos, en cualquier momento. Sin embargo, esto no implica, que una autobiografía sea siempre más exacta que una biografía o que la investigación o la interpretación de estudiosos. Misch sugiere que la historia de la autobiografía es también la historia de conocimiento de sí mismo (sobre todo en el occidente), la habilidad de introspectar tiene relación con la historia, la literatura y la psicología. Como una psicología histórica, James Joyce hace una autobiografía en *Ulyses* para describir las aventuras internas de un mediodía de su vida, Rousseau lo hace en sus *Confesiones*, escrita 150 años antes, cuando relata la historia de la mitad de su vida; mientras en el siglo veinte se mantuvo el entusiasmo de la psicología, Misch concluye, que en la autobiografía, el propio interior ha crecido para completar la comprensión del propio ser.

El término “autobiografía” es de reciente invención, el Diccionario Inglés de Oxford data su aparición desde 1809. Antes de ese tiempo, y después, fueron solamente dos formas literarias de propias declaraciones: la confesión y la memoria. Las Cartas y Diarios personales no eran todavía vistos como géneros en este sentido, ni como el camino hacia una investigación histórica, aunque por un tiempo llamaron mucho la atención. La confesión escribe James Cox, es la declaración de una vida privada individual, certeramente sobre emociones, sentimientos, secretos, y frustraciones, en las cuales, la memoria es mucho más que una crónica de eventos y actos en la vida de la persona. Ambas formas son usadas extensamente a lo largo de toda la Historia occidental. Agustino en sus *Confesiones*, detalla en el siglo cuatro, la conversión de los paganos al Cristianismo, y en las *Confesiones* de Juan Jacobo Rousseau se describe el proceso de diferenciación de la moral convencional y la filosofía del siglo dieciocho.

Para Cox, la autobiografía tiene un lugar especial dentro de la cultura norteamericana. Desde el primer libro que escribió Benjamín Franklin: *Memorias* que fue escrito al mismo tiempo que Rousseau escribió sus *Confesiones*. La contemporaneidad de estos libros es

sugestiva, desde el punto de vista de Cox con América y la Revolución Francesa es que están relacionados en forma individual como *historias de vida* con un valor interior e individual de la persona, así como un valor histórico de la nación con un potente factor político e incluso ideológico. Además se desprende una enorme necesidad de *expresar* su pensamiento.

Henry David Thoreau tiene una colección de ensayos que se derivan de su trabajo, y que están publicados como *Walden*; son poemas escritos en primera persona como el célebre Walt Whitman. Booker T. Washington escribe por la razón de haber sido liberado, después de haber sido esclavo y líder de los negros americanos, en *Up from Slavery*. Gertrude Stein retrata su vida entre la expatriación de artistas de París en la década de los años veinte, con *La autobiografía de Alice B.*, y, probablemente igualmente más significativamente porque su estilo experimental lleva un nuevo conocimiento del camino de operaciones mentales modernas, Stein en *The Making Americans* (1934) y *Everybody's Autobiography* (1937). Otro trabajo importante es *The Education of Henry Adams* (1918), en la cual la hija de una de las primeras familias americanas confronta los cambios en el mundo moderno que rinde homenaje en su trasfondo y tratamiento irrelevante. También se deberán considerar los de ensayos de James Baldwin, *Notes of a Native Son* (1955), algunos de los cuales fueron escritos cuando residían en el extranjero; escrito en contra de la opresión racista, *La Autobiografía de Malcolm X* (1966), escrita con la asistencia de Alex Haley, quien después escribió *Roots* (1976), su propia historia de familia y se ha convertido en un clásico.

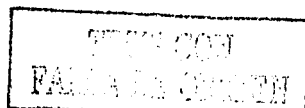
Allport (1942), señala que las autobiografías son fuentes válidas para el estudio de la personalidad, más que cualquier otro documento personal convencional de la persona. En una historia de vida sobresale más el argumento que lo que los autores revelan a menudo acerca de sí mismos. Sin embargo, la autobiografía es una *transformadora* de poder. A través de este medio, la gente *importante* en Estados Unidos, tiene su autobiografía, que se empezó a poner de moda de nuevo en la década de los años sesenta. Entre este margen caben negros, pacifistas, mujeres, expatriados, homosexuales, artistas, políticos disidentes y otros describen su propios sentimientos, acciones, ideas, relaciones, aspiraciones y esfuerzos para sobrevivir - en sus palabras. Y sus vidas se ponen disponibles al autobiógrafo, ya sea en su propio intento, o ya sea a través de un periodista o escritor dedicado, y aunque, la autobiografía es el núcleo de un proceso de propia creación, y los autobiógrafos son conscientes de este proceso, ellos pueden usar este poder en la lucha por su libertad personal, por su causas, por sus ideales... Para los autobiógrafos, y algunos escritores que han sido influidos por publicaciones de ejemplos de

gente que reclamando el derecho de definirse a sí mismo, tiene a la autobiografía como un acto revolucionario.

En el caso de la escritura de género, los sujetos sienten que lo que ellas escriben no es separable de sus vidas. Por eso, el primer escalón es convertirse en activistas políticas, llevando consistencia un examen de su situación personal y descubrir que estos elementos están en común con otras mujeres. Sólo en este camino se hace una colección de individualidades (mujeres u otros) al encontrar esta identidad como un grupo, y luego como un movimiento. La novela de Marilyn French, *The Women's Room* (1977), muestra una declaración ficcional de un grupo de mujeres, y más tarde, Joan Cassell (1977), presenta una etnografía del movimiento feminista.

La filósofa francesa Simone de Beauvoir debería ser acreditada como la primera mujer en despertar a la idea de que la situación personal también es una cuestión política, pero este conocimiento se convierte entonces en lo que literariamente crítica Julia P. Stanley y Susan J. Wolfe Robbins (1978), en mirar a la confesión como la fuente de un emergente feminismo estético en la literatura. En sus notas, señalan que la literatura confesional hecha por mujeres ha tenido una severa crítica antiestética por los vigilantes masculinos de la alta cultura. Probablemente, la razón es que tradicionalmente el escrito de mujeres ha sido muy inmediato en describir los detalles íntimos de eventos diarios y emociones domésticas, cuando los hombres hacen cánones de arte demandado, en lugar de la "propia" distancia de género. Thomas J. Scheff (1977) sugiere que el tradicional estilo de escritura de la mujer es probablemente para cerrar una propia distancia estética - que es, una distancia saludable que permite la expresión de emociones vitales. La expresión de emociones verdaderas, como el miedo y la pesadumbre, es en donde las mujeres escriben reconocidamente. Del otro lado, algunas mujeres feministas sienten ira que la crítica de hombres sólo vean en sus escritos miedo y pesadumbre, porque en general, estos escritos deberían ser considerados "overdistanced" (aunque estaban enojadas, los personajes mujeres experimentan un renacimiento en la década de los años setenta, como muestra la crítica francesa). Stanley y Wolfe Robbins escriben:

"La mujer del siglo veinte que escribe afuera de una tradición de invisibilidad, una tradición guardada cerradamente, personal, reveladoramente con lenguaje diario o cotidiano. Nuestro estilo, por lo tanto, no conforma al estilo masculino. El uso del término "confesional" condena automáticamente cualquier trabajo de arte que refleja la tradición literaria del género masculino y que domina la cultura que perpetúa una falsa dicotomía entre nuestras vidas y nuestro arte. El entonces llamado "estilo confesional", que sido usada como método por algunas escritoras a través de siglos, la crítica masculina la señala como no-literatura cuando son escritos





hechos por mujeres, porque ellos señalan que las mujeres en “el estilo confesional” dicen las cosas emocionalmente, no artísticamente. Cuando, sin embargo, en Agustín o en Rousseau escriben sus *confesiones*, entonces sí se manifiestan las profundidades de la “condición humana”. Lo cual es la crítica universal de un discurso en una cultura patriarcal”<sup>103</sup>.

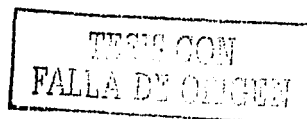
La idea que la autobiografía es un acto creativo, con ricas posibilidades simbólicas y llena de un potencial por su propio descubrimiento y transformación, es explorado en algunos estudios críticos, particularmente en el campo de la literatura. Entre estos trabajos se pueden encontrar: André Maurois (1929), el de James Olney *Metaphors of Self* (1972) y una colección editada por él, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (1980). Otros son Thomas Cooley con *Educated Lives* (1976), M. K. Blasing con *The Art of Life* (1977), Elizabeth Bruss con *Autobiographical Acts* (1976), Roy Pascal con *Design and Truth in Autobiography* (1960), Roger J. Porter y H. R. Wolf, *The Voice Within: Reading and Writing Autobiography* (1973), y William Earle con *The Autobiographical Consciousness* (1972).

Los autobiógrafos de mujeres distinguen estos escritos de los hombres, son la colección de artículos editados por Estelle C. Jelinek, *Women's Autobiography: Essays in Criticism* (1980). También el trabajo de Grace Stewart *A New Mythos: The Novel of the Artist as Heroine 1877-1977* (1979), la cual examina la innovación de mujeres escritoras de mitos que dan soporte a su esfuerzo y creatividad afuera del sancionado entorno doméstico y deja afuera el clásico mito de que sólo los hombres artistas pueden lograr una obra de arte en toda la extensión de la palabra.

Comparada la autobiografía, con la biografía, es que mientras que en la primera sólo hay una sola voz, en la segunda hay más de una voz que interpreta o que tiene diferentes versiones de una misma historia. Una biografía es un reporte de una persona acerca de la vida de otra, pero el escritor usualmente pone sobre el propio sujeto expresiones y hechos como el punto de partida para su interpretación. El resultado es que el escritor y sujeto, no son la misma persona, y quita la comprensión para interpretar el mismo hecho de factores e instancias. Los lectores no pueden hacer inferencias sobre experiencias del sujeto de una biografía confiable como con los sujetos que ellos mismos escriben sobre sí mismos. Allport (1942) muestra sus historias de vida antropológica y etnográfica, como “autobiografías”, pero que no entra dentro del marco occidental. De hecho, existe una dificultad para distinguir entre autobiografías y biografías de informantes no occidentales, sin embargo, se le asigna como el responsable de la categorización de ambos géneros juntos sobre el nuevo término “historia de vida”.

---

<sup>103</sup> *Ibid.*



Clyde Kluckhohn, en *The Use of Personal Documents in Anthropology*, explica: “El soporte de “biografía” y “autobiografía” son documentos dictados por las circunstancias. Cuando una historia de vida ha sido obtenida a través de un intérprete o escritor, por un informante quien tiene superioridad o supremacía, cuando las repeticiones estilísticas o clichés culturales son filtradas por europeos o americanos existe una dificultad para poder entender el contexto en su totalidad, por ello, los editores frecuentemente vuelven a arreglar el escrito, hay datos que son omitidos o modificados, lo que la convierte hasta cierto punto, más frívola. Algunos documentos que son etiquetados como “autobiografías” deberían ser más correctamente llamadas “biografías basadas en materiales provistos por el sujeto” (1945: p. 81 y 82. Kluckhohn señala que el material que pudo ser calificado como una “historia de vida”, son más bien propuestas antropológicas que fueron recolectadas por investigadores.

La autobiografía de la antropóloga Margaret Mead, *Blackberry Winter* (1975), es un fino ejemplo de la biografía en la forma tradicional occidental. El Psicólogo Robert N. Butler (1968) sugiere que la reminiscencia espontánea de “revisión de vida” es un aspecto universal muy viejo. Las reminiscencias de la revisión de vida son principalmente flashbacks que aparecen involuntariamente y que únicamente aparecen en la autobiografía, quizá en la biografía este proceso es distinto porque estas reminiscencias no pasan por un proceso mental del sujeto.

Se puede hacer una interesante comparación entre la biografía y la ficción: en la biografía se concibe a la investigación histórica como verdadera y comprobable, Nagourney (1978), pero dice, que cuando la biografía es definida como una investigación para la comprensión de la personalidad, esto se convierte en un problema de interpretación. Los biógrafos desempeñan un rol que encuentran en la vida de su sujeto o desarrollo de una vívida impresión de la persona que guardan en su mente cuando escriben. Generalmente el escritor de una autobiografía es mucho más coherente, organiza el escrito por lo que considera prioritario decir o lo que tiene más significado, mientras que los biógrafos empiezan siempre en orden cronológico.

Jean Paul Sartre discute la identidad en las culturas occidentales, la biografía asumida como género literario e histórico. En su propia autobiografía, *The Words* (1966), Sartre hace una invitación para leer vidas contrarias o contradictorias, “como Dios los concibió a ellos”, empezando más bien por el final e incluyendo sólo la evidencia que soporta las conclusiones. Allí, el antropólogo investigador concede mirar precisamente como “él mismo” es tomado y expresado diferenciadamente de varias culturas y contextos (mirar, por ejemplo, Briggs 1970; Levy 1973; Myers 1979; y M. Rosaldo 1980). Este ejercicio mental y práctico puede servir en

gran medida en un campo de trabajo: que va desde la educación y terapias personales familiares que son utilizados para criminales, pacientes mentales, para revisar una y otra vez sucesos y actos, y tener en claro y en paz, la vida interna personal, que no solamente los personajes famosos, intelectuales o artistas pueden lograr como un autoconocimiento de sí mismo, no sólo para estudiar literatura, historia o psicología.

Sartre señala que nuestras vidas son algo más que justamente una suma de eventos o hechos. La cuestión de la identidad personal y la relación con la memoria y la autobiografía es aprovechada concretamente por Sartre en un numerosos estudios de caso, escritos por Jean Genet.

Arnold Van Gennep (1960) escribió sobre “las crisis de la vida”, y afirma que son puntos de transición entre un ciclo y la siguiente secuencia. En *The Rites of Passage*, Van Gennep sugiere que en toda cultura existen los ritos de paso: los cumpleaños, adolescencia, matrimonio y muerte son marcados por ceremonias. Van Gennep compara el curso de la vida humana con la naturaleza, quien escribe: “la vida de un individuo en cualquier sociedad es una serie de pasos; de uno a otro, y de una ocupación a otra... De este modo, se encuentran en las ceremonias de nacimiento, niñez, adolescencia, compromiso, matrimonio, paternidad, iniciación a la sociedad religiosa, y funerales. Dentro de la propia naturaleza, el universo, es en sí mismo gobernado y tiene repercusiones sobre la vida humana, con estados y transiciones, momentos anteriores, y periodos de relativa inactividad. (Van Gennep, 1960: 2-3). De hecho, los únicos eventos que definitivamente son tomados de manera determinante en todas las personas de todas las culturas son: el nacimiento y la muerte, pero tampoco se puede tomar tan severamente y de esta manera se corre el riesgo de perder o dejar de lado, los momentos de transición en la vida de una persona.

Se ha visto la dificultad que representa definir una vida pero, al mismo tiempo, sugerir que la muerte es una condición humana universal, en la cual, la vida recobra importancia, ya que es una dimensión temporal, en donde el tiempo que vale para cada individuo es cuando está vivo. Una de las cosas de las que jamás se puede *zafar* el ser humano y es común en todos. Esta es la sugerencia de Martin Heidegger (1962), quien en *Being and Time* propone la conciencia necesaria de cara a la muerte; ya que es una condición humana fundamental. (Este debería ser el punto en el que Sartre ve la conciencia humana en el mundo, a sí mismo como una condición humana universal, preferentemente la muerte, la cual para él es “irrealizable”). El filósofo Hans Meyerhoff escribe: “La premisa básica de Heidegger es el análisis que hace del hombre como criatura viva, y que crece al ser consciente de sí mismo, al tener conciencia de la muerte, como

algo inevitable. Pero este discernimiento generalmente sólo expone, en una larga tradición religiosa”.

Cuando se es consciente de la muerte, el hombre puede reafirmarse como ser humano, ya que es más consciente del tiempo que le queda para lograr sus objetivos mientras esté vivo. En el caso de la biografía y concretamente en la autobiografía, se hace consciente de su clase, raza, género, y finalmente de su muerte. Por ello, en algunos autores está tan presente la muerte, y a partir de esa concientización se busca permanecer en el tiempo, ¿cómo? a través de la memoria, de la escritura.

#### Capítulo 4: Óscar Zeta Acosta.

Óscar Zeta Acosta nació en 1935 en El Paso, Texas, y murió o más bien desapareció en Mazatlán, México, en 1974. Fue un controvertido Chicano que se convirtió en escritor de una obra enfocada a la etnografía y a la trayectoria de los mexico-americanos, o ciudadanos con raíces mexicanas, que viven en Estados Unidos, algunos de ellos con una conciencia social.

Óscar Zeta Acosta ha sido una de las más enigmáticas y completas figuras de la historia chicana, era un profundo y enigmático escritor, que se convirtió en un legendario Abogado que ayudaba a los chicanos acusados en Modesto, California. Los chicanos que defendía iban desde cargos menores a líderes políticos, sindicales, estudiantiles, agrarios, etc. Más tarde realiza un viaje en el que atraviesa Estados Unidos con el objeto de encontrarse a sí mismo y buscar una visión de la vida, después de que va a la frontera y llega a Ciudad Juárez asume su posición como activista político.

Su padre era descendiente de indios de Durango, México. Su madre, una texana naturalizada descendiente de una familia de trabajadores pobres, quien lucha para mejorar su calidad de vida y era una gran entusiasta al tratar de ascender en la sociedad. Cuando su padre fue enviado al frente durante la Segunda Guerra Mundial, Acosta cuidó a su familia, la cual se mudó a un pequeño barrio rural en el Valle de San Joaquín en el centro de California, cerca de

Modesto cuando él era muy joven. Acosta a veces, tenía la sensación, y quizá también el gusto, de sentirse extraño o forastero en su propia tierra, al haber signos de alienación, desconfianza y dislocación, desde su niñez.

Acosta era un estudiante inteligente y sensible, constante y dedicado, pero que, desde la época de la High School, abusaba del alcohol y alrededor de los 18 años, empezó con problemas de úlceras y dolores abdominales. Acosta después de terminar la High School, ingresó a la Escuela (nocturna) de Leyes de San Francisco, en donde trabajó al mismo tiempo para pagarse sus estudios, en bares como mesero y fue empleado de fotocopadoras, hasta el 28 de junio de 1966. Poco después se unió a la Fuerza Aérea de Estados Unidos para demostrar que era capaz de disciplinarse, a pesar de ser un *vato loco* (se le denomina al salvaje de la calle, oriundo del Este de Los Ángeles).

En 1974, se fue a México donde desapareció. Un acto que pudiera ser muy característico de él: de su carácter o su personalidad, para reaparecer después en escena, sin embargo, nunca reapareció, y nadie explica qué sucedió con él. Sus novelas ofrecen puntos de conjeturas: pudo haber tenido un problema de tipo nervioso y decidió nunca más regresar a Estados Unidos; o probablemente sufrió una sobredosis de drogas y alcohol. Además él tenía diversos enemigos debido a que luchaba aguerridamente en la Sala de Justicia y hacía declaraciones políticas, por lo que también existen varias conjeturas: tal vez pudo haber sido asesinado, o trató de hacer una rápida fortuna traficando con drogas. Marco Acosta, su hijo cree que fue el último en hablar con él. En mayo de 1974 le telefoneó desde Mazatlán, Sinaloa y le dijo a su hijo, que se había ido a bordo de un bote.

La vida y trayectoria de *Zeta*, es una incesante ola de sorpresas, contradicciones, luchas, ideales, más de veinte años después, su obra, su camino, su composición, estructura y tema de su obra aparece en diversos murales en la Unión Americana desde Denver a Chicago, en numerosas ocasiones al Este de Los Ángeles. Principalmente, en algunos se incluyen imágenes religiosas, como una forma de resurgimiento de la llamada *Raza cósmica* (como diría José Vasconcelos).

El *Ensayo Autobiográfico*, escrito cerca de 1971, fue usado por *Zeta* como una promoción, para dar a conocer su trabajo; y *Desde dónde vengo* es una locuaz pieza que fue probablemente usada como bosquejo de la novela *The autobiography of a brown Buffalo*. En esta parte, escribe sobre su estancia en Panamá, su experimentación con las drogas, y su carrera como chicano activista. Para comprender la obra completa de *Zeta* hay que incluir un par de trabajos titulados: *¿Eres hispano?* y *O: El Bravo y Ágil Guerrero*, narraciones que complementan la trascendencia de su obra.

Hay otra importante biografía básica: *Perla is a Pig* (*Perla es una cochina*). En donde narra su estancia de su servicio militar en Latinoamérica, concretamente en Panamá, cuando Acosta se convirtió a Protestante (antes era un católico no creyente). Él se convirtió en Ministro Batista y proselitista en medio de la gente local. *Perla is a Pig* puede ser interpretada como una historia construida sobre las máximas religiosas y de la inutilidad de darle perlas a los puercos (de ahí el título de la obra). Huero, el protagonista, sacrifica a su cochina Perla para ganar la aceptación de la comunidad del barrio. Él miraba de diferente forma a los otros mexicanos y era un iconoclasta. Sin embargo, algunos rumores maliciosos y chismes dentro del mismo grupo de servicio militar lo etiquetan como holgazán, debido a sus convicciones religiosas causando su baja, y es después llevado al exilio. Es decir, lo sacan de la jugada, debido a sus principio y pensamientos de ese momento. En la breve historia *Perla is a Pig*, Acosta se aproxima al *Chicanismo*<sup>104</sup> (Chicano ethnicity) desde el anglo de el *pocho*, el Latino que habla inglés y quien ha tratado de asimilarse. No todos los migrantes son chicanos. Sin embargo, hay un viejo modo de expresar a la tercera generación de la familia de migrantes, necesitando para explorar sus raíces, y puede ser un resurgimiento de intereses en su en el futuro. En 1960, surge en Los Ángeles (donde se encuentra la mayor efervescencia del Movimiento de los Derechos Civiles) un grupo de chicanos que funda la revista *Con Safos* para tener un forum y llamar la atención de diversas organizaciones políticas y culturales. En ésta publicación, apareció *Perla is a Pig* (en donde están reunidas *Las Voces de Aztlán*, 1974) fue publicada en la revista, primeramente en 1970. En ella, analiza la discriminación desde otro punto de vista, (otro tipo de discriminación, o una discriminación que se suma a las demás) en la que muestra que descendientes de mexicanos humillan a su propia *raza*, al juzgar su apariencia y prejuiciar automáticamente sobre su forma de vida (ya que algunos de ellos, ni siquiera hablan español) o porque se sienten superiores a sus camaradas porque nacieron del *otro lado*, quienes ya son ciudadanos estadounidenses, pero ¿de qué clase? Ciudadano de *segunda* o de *tercera* categoría. Acosta recuerda que simplemente al ser una víctima de los prejuicios raciales, tampoco nos libra de prejuicios de conducta en contra de otros. *Perla is a Pig* fue probablemente el ensayo o proyecto de una novela más larga, la cual ha sido considerada de mayor esfuerzo literario. Con la publicación de *Perla...* Acosta se convirtió en un activista (quizá sin quererlo), en un abogado implicado en el resurgimiento del Movimiento Chicano. Después de *Perla is a Pig*, Acosta cambia dramáticamente.

---

<sup>104</sup> El Chicanismo se define oficialmente por la Ideología del Movimiento Chicano que surgió en los años sesenta en Los Ángeles, California. Se explica como una forma de Nacionalismo Cultural que tiene sus raíces en el mito de Aztlán e historia de México. Este movimiento pretende el desarrollo de la comunidad chicana en Estados Unidos.

En *The autobiography of a brown Buffalo* Acosta menciona una novela, *Mi carreta para mi ataid*, la cual nunca fue publicada. Entre los escritos más memorables de *Zeta* se encuentran cuatro historias cortas autobiográficas, tres de las cuales fueron publicadas en el primer tiempo: *To Whom it May Concern*, una especie de anti-utopía, un cuento de ciencia ficción subtítulo *A Solicitation; The Worm Dieth Not*, y *The Little House*". La última fue probablemente un intento de una novela que él empezó a escribir a la mitad de los años sesenta, *My Cart for My Casket*. *Perla is a pig*. fue la única historia publicada durante la vida de *Zeta*, en 1970 en la antología *After Aztlán*. Esto anunciaba algunas de los temas y obsesiones que plagaron su vida y trabajo: discriminación racial, etnicidad como una forma de inferioridad. Cinco secciones también son incluidas, dos drafts de segmentos en *The autobiography of a brown Buffalo (La autobiografía del Búfalo café)* y *The revolt of the cockroach people (La revuelta de las cucarachas)*: el antecedente fue publicado en 1971, en *Con Safos*, la cual prometió una editarse pero no fue publicada.

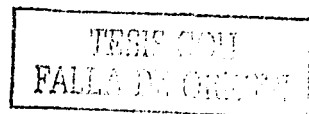
Sus libros evocan en extremo un periodo volátil de la historia de los Estados Unidos: la década de los años sesenta y setenta, cuando está en crisis la sociedad estadounidense y existía el malestar por la guerra de Vietnam, la reforma social capturó la atención de algunos artistas e intelectuales. *Zeta* estudió Leyes y defendió a diferentes grupos de chicanos: políticos y activistas durante una contienda reñida y amarga. Sus escritos tienen gran influencia de escritores como Jack Kerouac, Henry Miller, y algunos periodistas como Hunter S. Thompson que ayudaron a establecer estilos polémicos de la prosa Chicana. También recuerda a los escritores mexicanos de la llamada *Onda*. Acosta constantemente recordaba los libros para la defensa de los derechos de los trabajadores chicanos y los aborda con su lenguaje y buen sentido del humor. Acosta con frecuencia caracterizaba en su escritura la rebeldía en contra del sistema establecido.

La relación entre Acosta el escritor, y Acosta el sujeto en sus novelas autobiográficas es dificultosa para desenmarañar. Acosta trabaja sobre sí mismo, sobre la comunidad Chicana en California. Uno de sus mayores aciertos es su propia transformación: sale de una confusa y alienada masa de mexicanos para convertirse en un abogado activista chicano. Acosta se presenta a sí mismo como un líder de su gente, para demandar un trato justo e iguales oportunidades que el resto de los ciudadanos estadounidenses. En el transcurso de su vida utiliza su trabajo como uno de los medios para expresar sus ideas y opiniones, para después plasmarlo en el papel, sin embargo, algunos detalles son imprecisos, por ejemplo, su nacimiento es recordado en El Paso, Texas, el 8 de abril de 1935, mientras que en una solicitud para un bar de California, escribió la fecha del 6 de abril de 1935. En su primera novela de Acosta, *The autobiography of a brown*

*Buffalo* (1972), confunde las fechas de el 8 de abril de 1934, 1935 y 1936. El lector ve las dificultades que tiene Acosta, para recordar claramente o mezclar el periodismo con la ficción.

Después vinieron una serie de poemas sencillos más o menos variados acerca de días primaverales, escritos al final de la década de los años sesenta. *Zeta* escribió frecuentemente poesía desde que se graduó de Oakdale Joint Union High School, sin embargo, sus poemas no tuvieron gran reconocimiento por los críticos, quienes más bien los calificaron de malos. Así, sus versos son útiles para conocer su humor y su dilema existencial. Este trabajo fue muy prolífico: escrito a manera de epístolas, los archivos en la Universidad de California en Santa Bárbara incluyen cien cartas. Tres de sus poemas fueron publicados en 1970, en el periodo chicano *Con Safos*, pero el resto es desconocido. Después de su desaparición, más poemas fueron devueltos a su primera esposa Betty Daves, y fueron escritos entre 1952 y 1960. (Él se divorció de su primera esposa en 1967). Aparentemente él usó la escritura con un objetivo múltiple: para comunicar sus amorfos y conocimientos, para el ejercicio de su talento literario, y para desenmarañar su propio laberinto. Sus poemas son repetitivos, toscos, ásperos, pero también de tendencia obnubilada, útiles para entender su punto de vista sobre el matrimonio, sus dificultades para sobrellevar a una familia, y su deseo de convertirse en abogado y escritor. Esta sección también incluye relatos de la educación de *Zeta*, problemas de su hermano Bob, quien era adicto a las drogas y se enganchó en una conducta criminal cuando *Zeta* era hospitalizado por un breve periodo en el Hospital de Modesto.

Escribió una serie de televisión *The Catalina Papers*, que no fue terminada, (al igual que sus tres historias no publicadas), el argumento, mencionado en la carta para Empringham, es valioso para entender su visión del futuro en California. En esta historia de Ciencia Ficción, *Zeta* se siente responsable de la manipulación que sufre la *Raza* a nivel psicológico y político. Después vinieron cuatro valiosas piezas históricas; éstas ayudan a entender a *Zeta* como abogado, activista y escritor. El primero, publicado en *The Caveat* y llenamente titulado *Challenging Racial Exclusion on the Grand Jury: The East L. A. 13 vs. The L. A. Superior Court* es un documento legal en donde detalla la ira de *Zeta* a través del estado y sistema local judicial en California, en la cual trabajó de 1968 a 1971. El encabezado decía: este periodo "es indebido para la transferencia de Acosta de la Defensa Legal de los Mexico-Americanos y Fundación Educativa", para permitir la impresión en su importante y provocativo artículo. Orgulloso de su herencia, de su gente, Óscar Acosta detalla en este artículo la exclusión del Español, de la gente que lo habla desde el Gran Jurado en Los Ángeles. La situación en Los Ángeles es sólo una pequeña manifestación del problema de toda California y los puntos de vista de Acosta, que





explica la militancia creciente de los jóvenes Chicanos quienes “no toleraron la larga injusticia bajo ninguna circunstancia”.

*Una carta de Zeta al barrio* es el único texto conocido de Zeta que fue traducido al Español (incluida aquí). Acosta describe sus metas como una política de candidatos y menciona su controvertida carrera como abogado y activista. Después sigue su *Declaración de Candidatura*, (cuando se lanzó como candidato a Sheriff) soltada a la prensa y el argumento de la carta. Y finalmente, el material de la no-ficción concluye con el último testamento de Zeta, escrito en la cama de un hospital, alrededor de 1974, para su hijo Marco. Este es su último documento conocido antes de su desaparición.

Sus escritos podrían clasificarse como una forma innovadora de la nueva generación de la literatura latina o hispana, en los Estados Unidos. Él aparece como fantasma en varias novelas chicanas. Sus anarquismos han sido glorificados y ridiculizados, y sus misóginos puntos de vista han sido atacados constantemente por las feministas. En resumen, Óscar Zeta Acosta ha sido convertido en un mito. Sus pathos, su trágico destino, son grandes vertientes para reflejar el pasado y futuro de los Mexico-Americanos al norte y sur del Río Bravo.

Indudablemente, la Sala de Justicia, en donde trabaja, se interesa por su discurso político y por la formación de su arte, pero otra importante influencia en sus ideas es la presencia de su amigo el periodista Hunter S. Thompson a quien lo menciona en *The autobiography of a brown Buffalo* bajo el pseudónimo de Stonewall. Con él, va a recorrer Estados Unidos (en 1967), en un intento por encontrarse a sí mismo, y al llegar a Las Vegas lo recordaría como “un viaje mítico del corazón del Sueño Americano”.

Su amigo el periodista Hunter S. Thompson<sup>105</sup>, influiría de gran manera en Óscar al introducirlo a la nueva forma de escritura en el llamado periodismo *Gonzo*<sup>106</sup> que tuvo una de sus expresiones más efectivas en la novela *Fear and Loathing in Las Vegas, Temor y Aborrecer en*

---

<sup>105</sup> Hunter S. Thompson, Seymour Krim, Jimmy Breslin y Joan Didion, se sentían inclinados a subrayar las innovaciones estilísticas de sus métodos, su principal contribución consistió en reforzar un tipo de periodismo dispuesto a reconocer la subjetividad del autor. Influyendo en la narrativa posterior, aparece la novela que presenta hechos reales combinada con subjetivismo, como *Las confesiones de Nat Turner* (1967) de William Styron (basada en una verdadera rebelión de esclavos negros), *Ragtime* (1975) de E. L. Doctorow y *La quemazón pública* (1977) de Robert Coover. Lo que influyó obviamente a Óscar Zeta Acosta.

<sup>106</sup> En la década de los años sesenta aparece el llamado periodismo *gonzo* o *nuevo periodismo*, quien su principal exponente fue Tom Wolfe, y proclamó que ese movimiento había logrado quitar el sitio a la novela “tediosa” usando sus propios métodos: construcción de escena por escena, registro minucioso del diálogo, interiorización de puntos de vista de terceras partes, explicación detallada de las costumbres sociales y de las necesidades expresadas en el estilo y el *statu quo*, con objeto de registrar lo que Wolfe llamó “los enloquecidos obscenos tumultuosos cara de mamón mau mau drogas sexoderramantes años sesenta” (el lenguaje pretendía ser escandaloso).

*Las Vegas* (1972). En ella aparece un personaje basado en Acosta, quien es el Raoul Duke que pesaba trescientas libras (136 kilos) y era un abogado samoano. Sin embargo, Acosta aparece como un peligroso bufón, drogadicto, cínico y tipo impredecible. En este escrito no hay rastro de conciencia social, no hay orgullo de su origen, y sí existe una falta de civilización caracterizada en gran medida por el personaje que representa a Acosta. Años más tarde, Thompson especula en la revista *Rolling Stone* (15 de diciembre de 1977) sobre la desaparición del *Bifalo* y el porqué nunca fue vuelto a ver. Acosta recordaba su afición de platicar la historia de su vida para ser escuchado por alguien: dudas acerca de su masculinidad, ataques de paranoia, y miedo de ser manejado locamente por la sociedad, era como volver atrás: detalles escatológicos, comentarios escabrosos, y el humor a gran escala. Según Thompson, la escritura es una crónica de la experiencia llamada *antropología literaria*<sup>107</sup>, la cual trata del conocimiento de sí mismo, como un proceso de descubrimiento común, como un espejo en el cual se ven reflejados los chicanos. Thompson recuerda que Acosta usó la etiqueta *Samoano*, no sólo para protegerse a sí mismo de la persecución legal de sus travesuras, sino también para evitar el llamando prejuicio contra los mexicanos, sin embargo, Thompson se asombra que Acosta use una máscara para definirse en ese periodo de su vida. La crítica hecha por Thompson imagina que Acosta se convirtió en un demente, además de preguntarse al final la cuestión de quién fue. Cerca del final, él quería ser como un Mahatma Ghandi o un Martin Luther King. Un líder de su comunidad, de su grupo étnico. Todavía los últimos sucesos que lo atormentaban le trajeron publicidad, la cual fue exacerbada con sus sentimientos de inseguridad y dudas. Antes de desaparecer, Acosta creyó sinceramente que los grupos políticos que lo presionaban o que él enfrentaba languidecían, se derrumbaban o habían cambiado de postura. El carácter y su sentido del mundo de *Zeta Acosta*, cambió radicalmente cuando conoció a Hunter y pudo observar las variables del contexto social.

Según Sapir Whorf, lo define y critica como un loco obsesionado, porque su personaje principal, solamente es capaz de construir un sistema étnico de comunicación de ideas. Hecho que no puede estar separado de un punto de vista subjetivo<sup>108</sup>.

Acosta logró publicar sus libros con la editorial *Straight Arrow Books* de San Francisco, y realizó colaboraciones para la revista *Rolling Stone*. En una carta escrita en la revista *Playboy* y que iba dirigida a Willie L. Brown, Jr., (un candidato blanco que fue electo en 1970) emplea el

---

<sup>107</sup> Ver definición del doctor Axel Ramírez.

<sup>108</sup> Puede pensarse, entonces, que hay una constante en la narrativa de los sesenta que consiste en una suerte de hiperrealismo autocrítico que conduce al autor al terreno del reportaje y el reportaje al terreno de la ficción, lo cual pone en tela de juicio la noción del realismo "inocente".

término *Periodismo Gonzo* y *Zeta* explica sobre los determinismos y favoritismos raciales que existían en esa época para elegir al sheriff de Los Ángeles. Douglas Empringham, uno de los amigos de *Zeta*, escribe y reconoce sobre el empeño del *Búfalo café* como escritor y su gran necesidad de ser un guía, un líder o *héroe* de su época en aquella sociedad.

Al mismo tiempo que sus obras son publicadas, Acosta le agrega *Zeta* a su nombre, probablemente por una cuestión de identidad, al buscar sus raíces, encontró que un militar mexicano llamado *Zeta* era uno de los personajes clave para efectuar la Revolución Mexicana, o también por la relación con el famoso héroe californiano, *Zorro*, quien tenía raíces españolas y luchaba contra la injusticia. Acosta adopta su nombre intermedio, *Zeta*, que viene del general *Zeta*, héroe revolucionario de una película clásica mexicana: *La cucaracha*. El nombre indica también las cualidades de auténticos héroes revolucionarios como Emiliano Zapata y Francisco Villa. (También podría ser una remembranza del héroe hispano-californio *El Zorro*). Otra conexión con la Revolución Mexicana se insinúa en el título de la novela: las cucarachas son las tenaces participantes en la Revolución de 1910, que marchaban al son de *La cucaracha*, la inspirada canción que surgió durante este sangriento conflicto. Al asumir este nombre, él experimentó una transformación. La asimilación al sistema o sociedad estadounidense significaba para él, rechazar a la Cultura Mexicana y olvidar al español como lengua. Para él, el nombre de *Zeta* representaba cruzar un umbral de identificación con los Chicanos. La historia muestra que el sistema social y profesional del sistema estadounidense le muestra ojeriza de su nueva identidad. Así, Acosta asume *lo que le pertenece*, o más bien no se olvida de *lo suyo*, por lo que no se tuvo miedo a sí mismo, al acabar con etiquetas y lemas, ni mucho menos le tuvo miedo al *status quo*. Al definirse como Chicano, en una sociedad estadounidense que nunca lo aceptó totalmente.

En 1967, se convierte en un abogado que fue designado para un Programa del gobierno de Estados Unidos para erradicar la pobreza. Óscar al sentirse desilusionado por el sistema social de Norteamérica trabaja de manera independiente (despegando con un punto de vista anarquista) para la oficina del sheriff de Los Ángeles en 1970.

La mujer representa un problema de captación para *el Búfalo*, sea de cualquier etnia, condición social, ideología o edad, más que nada porque es incapaz de comprenderla como sujeto y es más bien un objeto, en el que puede desencadenar sus deseos sexuales. Si en Juan Rulfo, todas las mujeres que aparecen en sus obras son o están defectuosas: feas, chismosas o bigotonas, en Óscar se reafirma su masculinidad a través de la sexualidad implícita o explícitamente de forma continua, pero curiosamente cuando tiene esta debilidad por las féminas, no sabe qué

responder cuándo le preguntan quién es o de dónde viene, vuelve a aparecer ese *fantasma* de la identidad. Además siente: inferioridad, huida, pérdida con respecto a los otros, o más bien a las otras. Acosta expresa mejor su coraje, ira, y a mayor autodefinición como persona o ser humano, siente más alivio.

Óscar sabía que era necesitado (quizá porque era uno de los poco profesionistas chicanos) en grandes batallas campales para defender a sus *camaradas*, a sus paisanos, a su *raza*, desde defender a los activistas, políticos, intelectuales, líderes de obreros y campesinos, incluso a delincuentes menores. Llevaba esa carga, ese estigma, ese destino, a pesar de haber sido educado en Estados Unidos, (del que se espera que el sistema lo atrape) y después de haber trabajado en el Gran Jurado de Los Ángeles, en donde se manifestaba por todas partes una cultura específica y discriminatoria del Anglo al residente chicano. Él fue el abogado titular en el conocido caso *Castro v. Corte Superior de Los Ángeles*: Salvatorre Castro, en el que un maestro de Preparatoria, y otros chicanos fueron involucrados en un levantamiento o revuelta afuera de una escuela preparatoria, provocando una huelga que protestaba porque los chicanos recibían una educación inferior. Después Castro y su grupo fueron involucrados en disturbios, y son acusados de conspiración, con cargos por planear desbaratar varias escuelas preparatorias.

Acosta también fue el líder enigmático en el caso de *Carlos Montez et al. V. Corte Superior de Los Ángeles*. Él discutió sobre la situación de los México-americanos, de sus derechos como ciudadanos que han sido sistemáticamente excluidos de participar en el Gran Juicio de la Corte de Los Ángeles.

Los archivos del Búfalo café están en la Universidad de California en Santa Bárbara y se mencionan la existencia de varias cajas de material inédito desconocido, que se encontraba olvidado en armarios y sótanos. El resultado de este material fue *Bandido* (publicado en 1995), un extenso libro escrito a manera de ensayo con relatos periodísticos e investigaciones de casos jurídicos, además de narraciones acerca de su vida y actividad profesional. Por ello, cuando resurgió el interés por *Zeta*, sus escritos legales y creativos necesitaban estar disponibles.

Numerosas preguntas surgen acerca de su misteriosa desaparición. ¿Fue un suicidio?, ¿estuvo involucrado en el tráfico de drogas? Sus acciones fueron monitoreadas por el FBI, y fue considerado como un asunto de seguridad nacional, el cual pudo haber sido alguna forma de asesinato político. ¿Podría encontrarse todavía vivo en algún lugar, probablemente en Centroamérica?

***The autobiography of a brown Buffalo, La autobiografía del Búfalo café*** (Novela, 1972)

*Los búfalos constituyen un grupo característico de ganado. Son animales de complexión robusta, dotados de pezuñas grandes y orejas velludas, también grandes. Los cuernos son de sección transversal triangular, en lugar de ovalada o circular; como ocurre en el ganado corriente y en el bisonte. Mantienen la cabeza en posición horizontal, y el hocico es ancho y desprovisto de pelo. El lomo es recto, pero se inclina hacia abajo por los cuartos traseros. El búfalo salvaje es tímido, pero combativo, es tan inabordable que no se ha estudiado con todo detalle su género... habitan en manadas de 10 a 20... Habita en países escabrosos... Frecuentemente son muertos por granjeros con armas de fuego... Son de cuerpo robusto, animales pesados y muy fuertes, pero tienen el inconveniente de que padecen a pleno sol cuando calienta mucho, teniendo que bañarse o revolcarse en el fango con regularidad... El búfalo tanto el salvaje como el doméstico proporciona al hombre otros beneficios. Entre ellos la valiosa cooperación que presta en la agricultura, al adaptarse con suma facilidad a los más diversos terrenos... En circunstancias normales, el búfalo no es agresivo, el peligro surge cuando el animal se encuentra asustado. Si alguien se aproxima a ellos despacio, en campo abierto, de manera que puedan ver lo que se les acerca, suelen destacar algunos machos para investigar, los cuales se adelantan, levantando el hocico, ensanchando sus orificios nasales de manera muy característica. Por el contrario, si el hombre se le acerca por la espalda y por sorpresa, lo más probable es que el rebaño vuelva grupas sobre sus pasos, preso de pánico... Lo cierto es que existen varios rasgos en su comportamiento que inspiran verdadero miedo... un rebaño de varios animales con pánico constituye un espectáculo más terrorífico que una serpiente venenosa o un rugiente león... el búfalo café tiene la costumbre de patear y cornear a su víctima, hasta que queden de ella restos reconocibles. Un rebaño suele pasar de cuerno en cuerno el*

cuerpo de su enemigo, una y otra vez, hasta su muerte. Otro rasgo desagradable para cualquiera que se enfrente a una estampida de búfalos es que incluso los rifles de grueso calibre suelen ser inútiles para detenerlos. El animal carga con la cabeza levantada, de modo que las potentes bases de los cuernos le protegen el cerebro, y la gruesa musculatura del cuello debilita mucho el impacto de las balas que puedan penetrar a su cuerpo. Si el búfalo es herido el peligro aumenta, pues el animal se enfurece y parece capaz de recorrer grandes distancias para cumplir su venganza. Una vez herido, suele volver sobre sus pasos en un semicírculo para esconderse tras unos matorrales o cualquier otra protección. No es que prepare deliberadamente una emboscada, pero se halla tan excitado, que sólo la vista de su perseguidor que vuelve atrás siguiéndole las huellas, es suficiente para lanzarlo de nuevo a la carga.

A veces se invierten los papeles, y el cazador puede encontrarse encaramado a un árbol con un enfurecido búfalo a sus pies. Se han contado historias, de cazadores "cazados" que, subidos a pequeños árboles, han perecido lenta y penosamente con toda su piel arrancada por la áspera y rugosa lengua de los búfalos.<sup>109</sup>...

El primer periodo de la novela transcurre en la década de los años sesenta: aparecen fenómenos socioculturales, especialmente los relacionados con la juventud, que tuvieron lugar en Estados Unidos y, tangencialmente, en otras partes del mundo. Entonces está aún fresco el recuerdo de la guerra de Corea y se registra la de Vietnam, hechos en los cuales la juventud toma parte directa o indirectamente, de uno u otro modo; enlistándose o viendo a seres cercanos y queridos hacerlo; sintiendo que la posibilidad de ir al campo de batalla, más que motivo de orgullo nacionalista es un augurio espantoso (recordemos el caso del célebre pugilista Casius Clay o Muhammed Alí - quien rehusó a enlistarse en el ejército norteamericano, lo que le valió la cárcel ). El movimiento *beatnick* primero, y su heredero *hippie*, con sus adláteres rocanroleros, propiciaron transformaciones de fondo en la cultura de Estados Unidos, como sucedió en otras latitudes, donde los jóvenes fueron epicentro de hechos sociales de importancia histórica: Tokio, París, México y sus movimientos político - estudiantiles.

Son esos tiempos el telón de fondo de *The autobiography of a brown Buffalo* no debe extrañar, así, que 230 de las 250 páginas que la componen, estén consagradas a dar luz sobre los asuntos concernientes a esos fenómenos, donde la cultura contestataria o contracultura *hippie* a través de las drogas, las proclamas de amor y paz, la fidelidad a sistemas religiosos y filosóficos orientales, la exacerbación de la música rock, la minifalda, el pelo largo, el amor libre, el vagabundeo, la rebeldía, en fin, fueron elementos que rodean a la historia de la novela.

---

<sup>109</sup> *Enciclopedia de la Vida Animal*, Tomo II, Barcelona, 1975. páginas: 382-387.

*The autobiography of a brown Buffalo*, primera novela de Óscar Zeta Acosta comprende dos segmentos temporales básicos: los primeros años de la década de los años cuarenta y los últimos de los sesenta. Aun cuando la narración inicia en los mencionados en segundo término y de hecho concentran la atención del protagonista - narrador (el propio Acosta), hay una detallada información de acontecimientos ocurridos en los primeros tiempos de la vida de aquél, por medio de miradas retrospectivas<sup>110</sup>.

De la primera etapa se obtienen datos en torno a la infancia del narrador: nace en el Paso, Texas, de un matrimonio de mexicanos; vive en un suburbio proletario habitado fundamentalmente por chicanos, negros y, en un porcentaje mínimo, anglos. Su padre se enrola en el ejército norteamericano que en esos días combate a los japoneses en oriente y esa participación le permite nacionalizarse estadounidense. La familia se traslada a California, donde los hijos asisten a la escuela. Con los años, y tras enterarnos de diversos aspectos de su niñez (iniciación en la masturbación, primeros noviazgos, peleas entre pandillas infantiles por motivos raciales, etc.), el protagonista abandona su hogar y deambula de aquí para allá hasta conseguir el título de abogado y la licencia para ejercer la profesión. Trabaja en una especie de bufete federal hasta que, harto de enfrentarse sólo a casos menores, como divorcios, arroja su licencia al cesto de la basura y emprende un vagabundeo que se prolonga durante varios años.

Ese vagabundeo, enfocado ya en el segundo periodo que sostiene la obra, se da sobre todo en la mitad de la década de los sesenta a través de California, Colorado y finalmente la frontera con México. Acosta escribe y juega el papel de rebelde o disidente, *el vato loco*, y dejará situaciones a la reflexión para retomar su propia conciencia. Irving Howe's señala que "La Idea de lo Moderno", hace en Acosta que retome "el abismo de la ciudad, lo clandestino, los barrios pobres y superpoblados, llegar a la sensación de extremos inducida por el sexo, drogas; o a la sobra de la pobreza que se arrastra a través de intersticios de la sociedad". Para saber si el lector es fastidioso, quisquilloso o quizá le moleste lo que presenta Acosta, lo soluciona con una pregunta fuerte: ¿estás conmigo o no?. Acosta asegura que ninguna persona común y cotidiana como el blanco estadounidense clasemediero, jamás será agredido por un miembro de *La Raza* o por un *indio*, como él se define con respecto a sus antepasados, ya que existen acuerdos éticos y tácitos de respeto hacia los demás que vienen desde la época del legendario *Aztlán*.

Durante ese tiempo, Acosta se relaciona principalmente con tipos desocupados, especie de maleantes sin oficio ni beneficio: frecuenta el alcohol, las drogas, las aventuras sexuales y los

---

<sup>110</sup> Ignacio Trejo Fuentes, *De acá de este lado. Una aproximación a la novela chicana*. Conaculta, Colección Frontera, Capítulo VI: Óscar Z. Acosta: "La Novela como Historia. La Historia como Novela".

sórdidos sitios donde aquéllas pueden conseguirse. No tiene empleo fijo, hace de todo: lavatrastes, ayudante de plomero...

Acosta se muestra cada vez más desilusionado de su perspectiva como escritor urbano y consciente de que culturalmente carece de raíces. Sus experiencias con las drogas y el sexo le ofrecen un poco de alivio a su angustia, y es sólo a través de la pesquisa y de la obtención de su propia identidad como chicano que Acosta logra tener en cuenta su propia lucha interna.

Otro momento clave de la novela es cuando él realiza el Viaje a México a través de dos formas; uno físico: pasa la frontera y llega a Ciudad Juárez, y el espiritual o mental, el que realiza a través de la experimentación con drogas en donde ve la caída de Tenochtitlán y tiene alucinaciones o una especie de revelaciones, en donde prácticamente ve la derrota de México y cómo sufren y lloran los personajes históricos. Cuando el protagonista llega a Ciudad Juárez, México, sufre experiencias que habrán de modificar sustancialmente su vida. La primera es con dos prostitutas, quienes se sorprenden auténticamente ante ese hombre regordete de indudable apariencia mexicana que, no obstante, habla solamente inglés. Vive con ellas algunas semanas, hasta agotar su dinero. Un altercado con los empleados del hotel lo lleva a la cárcel, donde ocurren cosas similares a la descrita: la gente se sorprende que con esa cara y ese porte no sea mexicano. sino gringo. *gabacho*. Cuando retorna, pobrisimo a su país, es inquirido por los agentes de migración por sus documentos; sin tenerlos, insiste en su nacionalidad hasta que los oficiales acceden a dejarlo entrar a Estados Unidos, no sin antes sugerirle que la próxima vez procure portar documentos de identificación, "pues no pareces norteamericano".

Es el reencuentro súbito con su origen mexicano, el detonante inicial, (aunque no del todo racionalizado de su parte) de su toma de conciencia, la cual, no obstante, sólo se hará patente y sólida cuando llega a inmiscuirse con el Movimiento Chicano. Percibe de pronto que los chicanos han sido una "especie" perseguida a la que se pretende exterminar. Como los búfalos, son cazados por los indios y por los blancos; de ahí la adopción de su seudónimo (el color café corresponde al color de la piel del chicano). Y luego, más que búfalos, llegan a ser cucarachas: estos bichos son el signo de la repugnancia, del desprecio, son alimañas a las que todos quieren exterminar pisándolas. Ante esa impresión se desata realmente su instinto defensivo, de preservación, que finalmente viene de la ideología. De ahí, también, surge su entrega denodada e infatigable a la causa chicana.

La toma de conciencia es despertar también a su motivo literario; es decir, detrás del testimonio de hechos verídicos, históricos, hay un mundo interior, íntimo, humano, que sólo puede darse a través de un proceso artístico. El periodismo y la historiografía pueden dar idea



cabal del proceso externo de la lucha chicana, pero soslayan por razones naturales el factor desencadenante de orden espiritual, moral, filosófico, que generan a aquél. En la narrativa, que permite reflexiones, elucubraciones..., el aspecto íntimo aparece en su mejor expresión.

El hecho de que mucha literatura norteamericana tendió, en los años cincuenta y principios de los sesenta en esa dirección. William Borroughs, Alen Ginsberg, Kack Kerouac y otros, fortalecieron toda una concepción literaria fincada en tales experiencias y cuyos alcances se hicieron sentir en actitudes vitales y literarias en muchos países<sup>111</sup>.

*The autobiography of a brown Buffalo* es una odisea chicana de descubrimiento de sí mismo, en la cual, el narrador-protagonista ficcionaliza la historia de su vida para mostrar como un abogado alienado descendiente de mexicanos que trabaja en un Programa de ayuda del gobierno de los Estados Unidos, lucha contra la pobreza en Oakland, y aunque no siente una identidad definida, se transforma en un Chicano activista. Acosta quería escribir, pero se sentía bloqueado y agobiado por el sistema de la sociedad estadounidense, tenía un problema físico: le sangraban sus úlceras por la ansiedad e impotencia encaminada a desaparecer, y deseaba tomar el camino para salvar su vida. Al final del libro, el protagonista adopta un nuevo nombre, *Zeta*, el cual subraya que ahora es un defensor de Chicanos y alguien que afirma que hay mexicanos. Acosta, el personaje, empieza su viaje en Oakland. Después viaja a Colorado, y va a El Paso, Texas, en su cumpleaños. Al viajar, el protagonista descubre quién es él, reflejado por su educación, para después meditar sobre su vida actual. Durante su vida escolar pasó por diferentes problemas: en la educación Primaria, llegó a sentirse inferior de los demás compañeros; en la Preparatoria tenía dos intereses; las matemáticas y la escritura, y éstos dos diferentes caminos del pensamiento lo señalaban distinto a los "otros", sin embargo, encontraba el ser distinto a los demás, era irreconciliable. El protagonista le dice al lector que le gustaba la simetría y la precisión simbólica de los números, por lo que se desarrolla posteriormente en la geometría Euclidiana.

El protagonista sabe que para entender el sentido de etnicidad se requiere un tipo de pensamiento diferente: pensaba en unificar e identificar a los chicanos en un sentido sincrético de sí mismos (como la unión o suma de varias culturas). Como estudiante de Leyes, fue

---

<sup>111</sup> Gene Feldman y Max Gartenberg, *The Beat Generation and the Angry Young Men*, The Cita del Press, Nueva York, 1958. En español se encuentra *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. 3, de Guillermo de Torre, Editorial Guadarrama, Madrid, 1974, pp. 169 a 195.

Para ver la posible influencia de los escritores norteamericanos en el caso mexicano véase: "La Onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?", en el libro *Repeticiones* de Margo Glantz. Universidad Veracruzana, México, 1979, pp. 115-129. También consúltese, en ese sentido, *En la ruta de la Onda*, de Parménides García Saldaña, Editorial Diógenes, México, 1972.

entrenado para pensar lógicamente y desapasionadamente, como abogado del Programa de Asistencia, sin embargo, encontró que la Sala de Justicia no trabajaba con un texto de libros.

Durante su vida, la confusión del protagonista considera diferentes caminos en la experiencia interpretativa y entiende quién es él. *El búfalo* pasó por varias crisis: nerviosismo, hospitalización, y llevó tratamiento psiquiátrico con el doctor Serbin, quien era judío freudiano y le dijo que su problema con la sexualidad estaba en el fondo de su origen mexicano. Después de una sesión de terapia, y al contarle sus casos, la impotencia que siente el abogado, al no poder ayudar a algunos clientes, el Dr. Serbín le señala: "Por supuesto que no puedes darles falsas esperanzas. Después de todo, eres tan sólo un *prietito* mexicano". A lo que responde Acosta: "Mira bien judío bastardo y dime lo que está dentro de mi cabeza".

También el personaje principal fue convertido del catolicismo romano al protestantismo y buscaba convertirse en un ministro Baptista en Panamá. Denuncia al Cristianismo como la "religión del hombre blanco", con el tiempo llegó a estudiar la Biblia extensamente, pero tuvo una crisis de fe y dejó el cristianismo.

Acosta era extremadamente inteligente: hablaba y escribía muy fluidamente, además creía en una causa social. Como abogado *ganó todos los casos* a los que se enfrentó y sostuvo durante su vida varias ideologías y sistemas de opinión, pero no pudo encontrarse a sí mismo.

Este modelo procesa que el lenguaje y cultura forman un punto de vista del mundo, entonces, habría que revisar el camino que recorren sus personajes y él mismo dentro de una función cultural, y el lenguaje, desde el cual ellos se representan y están representados.

El protagonista - narrador se caracteriza por su ausencia de ideología al principio; es un ser vacío, desorientado, alejado de cualquier posibilidad de trascendencia. Se inmiscuye en el mundo del desorden, de las drogas, de la corriente *hippie* de la época por un mero instinto evasivo, encuentra que ese sistema de vida puede darle justificantes a su existencia, cosa que es absolutamente falsa, porque incluso en alguna parte habla de su fallido intento de suicidio. Está inmerso en el ambiente contestatario sin saber que los sustentadores de esa línea de pensamiento sí tienen motivos, propósitos, objetivos. Eso se demuestra cuando habla de su desconocimiento de sus antecesores *beatniks*:

"No les tengo amor a los recuerdos del pasado. Ginsberg y esas cafeterías donde había guitarristas con caras de hambre jamás significaron nada para mí. *Ellos* jamás miraron seriamente lo que representaban sus borracheras. Y el hecho importante es que tenían lo que buenamente les llegaba. Mala era su suerte si salían corriendo y se reunían en el camino con vividores como Kerouac; pocos años después regresaban con los cabellos largos y fumando marihuana hasta por

sus traseros, y gritando *Amor y Paz* y mariguana. Y seguían siendo aún tan pobretones como siempre". Sin embargo, Acosta tiene la fuerza para dejar el alcohol y las drogas y encontrar en alguna medida, paz. Pese a esto, él no entiende, el fenómeno Beatle, acusa a los llamados "genios de Liverpool" de falsos, inauténticos, que sólo dicen sandeces disfrazadas de poesía para arrastrar consigo a un montón de idiotas que les creen. Ignora que la trascendencia del fenómeno Beatle había de tener repercusiones sociológicas y antropológicas a nivel mundial.

Surge, la voz de *Zeta* proclama la identidad étnica, es su plataforma: como formar e incrementar programas de salud, autoconocimiento (de los chicanos), reconocimiento (en la sociedad norteamericana) y así, lograr un cambio social.

La novela testimonial o de crónica muestra una serie de cambios: asaltos legales, transgresiones, muestra lo inesperado, que Acosta y otros militantes Chicanos buscan obtener su reconocimiento en el Este de Los Ángeles durante la década de los sesenta y setenta. En este trabajo de continuidad, dado mientras que *The autobiography...* es más bien un camino individual, donde al final él despierta, y presenta serias preguntas acerca de su identidad étnica, existencial e incluso temporal, y su lugar en la sociedad, es en *The revolt...* en donde narra la unión de un trabajo grupal, de una clase y etnia que asume su legado cultural y afirma su oposición a la inclinación racial del sistema gubernamental. En esta segunda novela, él se convierte en un activista de Los Ángeles y permanece en un bar de California cuando es necesitado dolorosamente e urgentemente por los militantes, quienes fueron maltratados por la policía y perseguidos para ser encarcelados. Los Chicanos del Este de Los Ángeles son demandados fundamentalmente porque atentaban contra el orden establecido, (por reclamar sus derechos) y son llamados a una serie de privaciones en un sistema de Junta Política Angloamericana.

Los mexicanos inicialmente se asentaron en áreas predominantemente obreras, caracterizadas por albergar inmigrantes de reciente arribo y por estar cerca de los lugares de trabajo. En todas estas zonas ocurrió un patrón similar de asentamiento. Los mexicanos vivieron primero en barracas o campamentos que pertenecían a las compañías de acero o a los ferrocarriles. Con el tiempo buscaron acomodo en lugares de más a su gusto e independientes de las compañías. Además no siempre decidían libremente su lugar de residencia ya que tenían vedado el acceso a ciertas zonas residenciales. Estos patrones de residencia y condiciones de vida, según Sepúlveda<sup>112</sup>, estaban ya conformadas antes de la llegada de los mexicanos. Por lo mismo, su posibilidad de modificarlos era mínima. Además, los bajos sueldos y la discriminación

---

<sup>112</sup> Sepúlveda, *Mexican Emigration...* P. 330.



no permitían la movilidad residencial que mejoraría estas condiciones. Algunos estudiosos ven en la discriminación la clave del surgimiento de colonias compactas. Sin embargo, como bien apunta Rosales, los mexicanos nunca predominaron en una zona residencial sino que compartían el espacio con otros grupos de inmigrantes.

Al “Capitán” como a veces llamaba a Óscar a su padre, le gusto la Marina y por un tiempo tuvo que dejar a su familia por la travesía del mar:

“Yo quería que mi padre regresara a la casa porque mi madre se estaba volviendo loca. No comía nada, más que aspirinas y naranjas, tomaba café negro y nos pegaba con cinturones, manguera de hule, picahielos. Aunque de cierta forma me hice cargo de mi familia a la edad de diez años, tenía que subirle el cierre a mi mamá de los vestidos cuando se vestía para ir a la enlatadora y tenía la última palabra en cuanto a que si mis hermanas podían ir al cine, aún así, quería al marino (a papá) de vuelta en casa. Los encabezados del Modesto Bee nos hacían llorar todos los días, y aún cuando Mc. Clatchy dijo que le habíamos dado en la madre a los japoneses”. (p.46).

Aunque nunca se sintió parte del sistema Capitalista Imperialista Estadounidense, sabía que existía un vacío el hecho de pertenecer a esa clase de abogados que trabajan para el gobierno, porque veía con simpatía a los disidentes de la guerra de Vietnam, a los contestatarios que cuestionaban a un gobierno que vive a base de vender armamento, que la clase media sólo esté preocupada por pagar las cuentas de Sears & Roebuck , por vestir a la moda, o por presionar a los gobiernos de los países más pobres para sacar provecho y obtener jugosas ganancias de su penosa situación. En el caso del interior del país, él se pregunta ¿qué va a pasar con toda esa gente pobre?:

“¿Alguien realmente cree que puedo pelear contra el gobernador Reagan y su Departamento de Ayuda Económica por parte del Estado, aún con mi elegante máquina de escribir de 567 dólares roja marca IBM? ¿Crees que nuestra máquina Xerox salvará a Sammy de ser reclutado? ¿O crees que nuestra nueva colección de libros jurídicos ayudarán realmente para nuestra batalla en contra de la pobreza, leche en polvo y cheques sobregirados? (p. 13).

Acosta quiere mejorar no únicamente en términos económicos, sino mejorar su habilidad para explicarse a sí mismo el mundo y así, decidir qué quiere hacer con su vida. Él deseaba cierta movilidad social, que creía importante, para forjarse un destino:

“... yo no quería realmente ser abogado, yo tan sólo estaba estudiando Derecho para ser mejor que el chico de la fotocopidora...” (p. 20).

Óscar, en un principio quería *pertenecer* o *ser aceptado* en el sistema o sociedad estadounidense, quería ser de la clase media o por lo menos insertarse en ella, al menos eso era lo

que esperaba cuando estudiaba la carrera de Leyes, sin embargo, cuando empieza a trabajar para el gobierno de Estados Unidos, en sus Programas contra la Pobreza, se siente un alienado, es decir, siente que no sirve para nada lo que está haciendo, que es tiempo desperdiciado y al momento de tirar su título al bote de la basura, hace un acto simbólico: deshacerse del trabajo anterior y para quien o quienes servía (renunciar), para después de haberse concientizado, y ser miembro del Movimiento Chicano, sacar a sus camaradas de la cárcel. Es decir, tuvo el acierto de ganar siempre todos los casos.

Él incluso fue confundido con un samoano, lo que le causaba cierta aceptación o admiración lo que le daba un aire exótico, y distinguido, de esa forma era diferente a los demás, sin ser minimizado. El caso de la palabra *indio*, dentro de la familia Acosta tiene una connotación negativa, y significa todas las transgresiones que puede hacer un individuo dentro de su entorno. Por ello, cada que molestaba a su hermana, se peleaba con los demás o lo castigaba su mamá, le decían que era un *indio*. Lo cual muestra una *confusión* de significado de palabras.

El salario mínimo de los mexicanos en la región era de \$2.80 dólares al día, o sea alrededor de 35 centavos por hora. El salario más bajo se pagaba en los ferrocarriles; las empacadoras pagaban entre 45 y 47 centavos la hora; en las acerías era posible ganar hasta 50 centavos por hora. En Inland Steel, según Rosales, había quienes llegaban a ganar hasta 34 dólares a la semana. Este salario, aunque inferior al de otros trabajadores en la industria y al mínimo necesario para un nivel de vida digno de un estadounidense, era adecuado para la subsistencia. Un obrero descalificado trabajaba, antes de la reducción de la jornada laboral doce horas diarias durante seis o siete días y, comúnmente, incluía un turno de 24 horas. Después de la reducción, muchos mexicanos recurrían a las horas extra o al doble turno para incrementar su ingreso. Estas rutinas de trabajo intenso eran seguidas por lapsos de descanso forzoso, dada la irregularidad del empleo.

Los mexicanos enfrentaban diversas formas de discriminación en el empleo. Un gran número de empleadores se rehusaban a utilizar mano de obra mexicana. Aquellos que sí los empleaban, les pagaban los sueldos más bajos que a los trabajadores anglos. Las compañías fomentaban la rivalidad y competencia entre los mexicanos y otros grupos de migrantes. Los capataces generalmente los trataban mal y les asignaban las tareas más duras y sucias. Además, eran los primeros en ser despedidos cuando descendía la producción:

“Los cinco dólares que mi padre ganaba a la semana trabajando como mecánico en El Paso no eran suficientes para satisfacer los sueños de mi madre. Ella quería una máquina de coser, una casa con electricidad y agua corriente. Nunca había soñado con ser la dueña de una casa, sólo

quería vivir en una vivienda con todas las comodidades de la modernidad que había leído en el catálogo de Sears & Roebuck". (p. 45).

De hecho su madre y una de sus hermanas se definen antes que de cualquier otra forma, como consumidoras, lo que aclara el punto de mantenerse dentro del sistema estadounidense, y estar de acuerdo con esa forma de vida del *american way of life* o *sueño americano*, y ser parte de esa mentalidad que vende Estados Unidos.

Acosta siente culpa por su torpeza para hablar español, el cual le fue prohibido desde su infancia, sin embargo, siente fascinación y nostalgia por él, como una forma de identidad y muestra preocupación por lo perdido, de su herencia cultural. Él desea recuperarlo, pero siente que no puede, porque esa parte le fue cortada. Además, cuando permanece en Ciudad Juárez y es encarcelado, los propios mexicanos le reprochan que no hable español.

De acuerdo a la Ideología Judeocristiana, la muerte es el tributo que se debe pagar al haber cometido el pecado original, y con ello, pasar a la nueva vida, sin embargo, en Acosta, existen pequeñas muertes y resurgimientos a cada momento. El enfrentarse cotidianamente a la muerte lo engrandece más. Cada muerte es figurativa, por supuesto; en otras palabras, con el convertimiento debería dejar su vieja *identidad* y formar nuevos caminos del pensamiento. Es entonces, cuando hay una transformación radical. Sin embargo, en Acosta el enfrentarse de manera continua a la muerte, también va a mostrar una transformación radical, dar el todo por el todo, muestra una muerte simbólica y llega un resurgimiento o renacimiento, acepta el fallecimiento de quién fue antes de su conversión... Deja de ser quién fue, de estar perdido (en su identidad) para reencontrarse como un Chicano en toda la extensión de la palabra. El hecho, de que también se haya tratado de encontrar o reencontrarse a través de la religión, al estudiar la Biblia y tratar de convertirse en un creyente devoto, son búsquedas de su identidad, de contestarse preguntas todavía no resueltas, y que por momentos de su vida hacen crisis, pero que siguen marcando un vacío existencial, emocional y de identidad.

En algunas ocasiones recurre al humor como una válvula de escape y un arma, como un medio de ventilar sus sentimientos y ataques que vive. Ya sea a veces por diversión y en otras ocasiones por venganza o aburrimiento se sostiene y se justifica dentro de su lógica de pensamiento, a través de tirantes bromas o chistes ingenuos. Un tirante humor es el que rompe el esquema de seriedad, pero no pierde de vista lo que sucede. Acosta al irse encontrando poco a poco a través de la escritura, no puede olvidarse de quién es, ni de sus camaradas, porque cada conducta o acto que haga sirven para aceptar o vivir con el dolor o la definición o autodefinición de sí mismo o grupo social. Esos actos humorísticos disminuyen su degradación o humillación

del sistema. Él busca reír para guardar su sanidad y construirse de manera distinta. El humor da a Acosta un sentido emocional distinto, con el que puede aguantar su tratamiento psiquiátrico, su rechazo de la güeritas de la clase, las peleas callejeras con sus vecinos del barrio; y logra de esta manera una estabilidad mental y emocional, que lo salva y lo lleva a llevar una vida "normal", hacer "lo correcto" en términos de cumplir con lo que se espera de él. Este humor que también lo lleva a la ironía, lo utiliza en episodios cómicos en sencillas tonterías o infantiladas, y subrayar la hipocresía de la clase media estadounidense.

En múltiples ocasiones, a todo lo largo de la novela, él se sentía un extraño en su propio país, posteriormente cae en la cuenta que es por su condición de Chicano, por lo que siempre se encontraba aparte.

Los activistas, líderes e intelectuales del Movimiento Chicano en un principio lo consideraban como un *vendido* porque no estaba consciente de la situación de los Chicanos, o por querer ascender dentro de la escala social, sin embargo, al conocer y concientizarse del problema, su reacción para con los miembros de la *Raza* es aparecer en la escena política y participar como líder, defensor y protagonista de los hechos. Al momento de adquirir un compromiso político y asumir una condición social: de su clase y de su etnia. Por ello, esta literatura se considera como literatura étnica.

Acosta rechazó el orden establecido, y que en este sentido se rebela, es el transgresor, y se inclina más bien por el caos, pero dentro de ese caos, existe un orden y una razón de ser, de encontrar un camino. Para en primer lugar, congeniar con él mismo, el ser coherente con sus ideas, lenguaje y comportamiento. El desorden del otro lado no lo paraliza; él trata de recordar sus tenebrosas noches o días difíciles donde su alma no claudicaba, siempre estaba en el cuestionamiento, en la búsqueda interior y exterior, cuando la experiencia ordinaria trata de ser aniquilada.

Definir su identidad étnica fue lo más difícil para él, porque por momentos se sentía extraviado y hasta el final lo descubre. Desde la década de los sesenta cuando los Chicanos fueron demandados y señalados por el Sistema y por la política de Richard Nixon, en que los ubica como seres peligrosos, se les rotuló como vándalos, delincuentes, parásitos, *prietitos*, y después efectivamente asumen una actitud de duros, pero Acosta abarca y explica en forma testimonial este Movimiento. Por ello, son *amenazas* para el Sistema.

Las dos novelas de Acosta: *The autobiography of a brown Buffalo* y *The revolt of the cockroach people* tratan cómo proceso la cuestión de la identidad étnica y cómo crece dentro de él. Acosta se pregunta continuamente sobre el *ser* Chicano, en términos de vivir cotidianamente;

acerca de los sucesos que comprende para explicarse a sí mismo el momento histórico; sus reflexiones y dilemas son arquetípicos de la experiencia Chicana en los Estados Unidos.

Surge la identidad a través de diferentes aspectos: primero, la concientización a través del pasado histórico común, el retomar al legendario Aztlán, segundo, el plano de la legalidad: igualdad en el sistema laboral, educativo, seguridad social, etc., pero el *Bifalo* va más allá... desea ser un revolucionario, un caudillo e independizarse de los Estados Unidos, ser un país aparte:

“Camino en la noche lluviosa hasta el amanecer de un nuevo día... Yo había ideado un nuevo plan, plantear una nueva filosofía y establecer la organización. Cuando tenga un millón de búfalos cafés a mi lado presentaría las demandas para una nueva nación para el gobierno de los Estados Unidos y las Naciones Unidas... Y luego me iré a escribir mi libro.” (p. 124).

Óscar no sólo muestra cómo viven, sienten, piensan los chicanos en Estados Unidos, sino también presenta una imagen de la línea fronteriza entre ambas naciones, cómo se transporta de un mundo a otro y viceversa, cómo se siente en un país y en otro, y los roles que asume en cada lugar. él se sigue sintiendo un extranjero en ambos lugares; un ajeno y un alienado, pero el hecho, curiosamente no radica al pisar una tierra, sino más bien en la ideología y *forma de ser* de cada uno de los personajes que presenta.

La cultura fronteriza casi nunca se presenta en las novelas estadounidenses o mexicanas, y muy raras ocasiones en las novelas chicanas, casi siempre el cruce es un trámite rápido *o se pretende que sea rápido*, que muestra la gran diferencia entre un lugar y otro, pero que jamás se le da la importancia como un lugar específico y los problemas que esto conlleva.

La palabra *frontera* casi siempre se ve asociada a una situación histórica o cultural concreta. En España antes de la conquista de América, la frontera significó la lucha física y cultural entre moros y cristianos. Ese concepto de frontera se extendió a México y otros países de América. donde los conquistadores aplicaron la misma actitud contra los indígenas que habían tenido contra los árabes. América se convirtió en la nueva frontera. Aun después de la conquista del altiplano mexicano los españoles siguieron teniendo una frontera en el norte del país, en lucha constante contra las incursiones de los llamados “bárbaros”, los chichimecas, yaquis, apaches y todas las otras tribus belicosas que no aceptaron la dominación española.

La frontera mexicana del norte es el resultado de la expansión de la Nueva España, primero en busca de oro y plata y luego para proteger lo ya descubierto y conquistado, contra los indígenas, los angloamericanos, los franceses y hasta los rusos. Los exploradores y misioneros: Oñate, De Anza, Serra, entre otros, extendieron la frontera novohispana hasta Colorado, la Alta



California y el norte de Texas. Sus descendientes, y los nuevos inmigrantes desde que se estableció la nueva frontera política, han mantenido viva la cultura mexicana en los Estados Unidos y, especialmente en el llamado *Southwest*.

En México se crearon presidios para detener a las hordas chichimecas que amenazaban destruir la civilización del centro, como lo habían hecho en el pasado con Teotihuacán y Tula. Con la creación de *la raza cósmica* esa pugna se atenuó tanto en el centro como en el norte, pero no desapareció por completo. La lucha armada entre metrópoli y frontera se convirtió en antagonismo psicológico. Todavía existe en el centro cierto desdén por el norteco y su cultura, desdén que se extiende al chicano y que se manifiesta en condescendiente burla de su agringamiento. Y lo mismo ocurrido en Estados Unidos. El *Southwest* siempre ha sido visto por los habitantes del Este como la frontera donde priva una vida en torno a la cultura del *cowboy*, cuya única ley es la pistola y único auxilio es el caballo.

En Óscar, la frontera es mucho más que una línea fronteriza que divide a dos naciones que están ligadas por la historia formal, social, individual o colectiva, es un lugar en dónde existen al momento de pasar de un lugar a otro y viceversa, reencuentros consigo mismo, visiones del pasado, luchas del presente, y el reencuentro de una identidad individual y colectiva.

*The revolt of the cockroach people, La revuelta de las cucarachas*  
(Novela, 1973)

*Se han beneficiado de la oportunidad de alimentarse de los residuos que se dejan... En estado salvaje, la mayor parte viven en el suelo entre vegetación marchita o en proceso de descomposición, o bajo la corteza muerta, y son de color pardo, lo que le permite confundirse con la materia que las rodea; se ocultan de día y aparecen de noche... También es cierto que atraen la atención de modo desagradable, y pocas personas las ven con buenos ojos; no obstante, algunas se dedican a criar cucarachas, una actividad que es de las menos conocidas... Ciertas especies vuelan libremente y son atraídas por la luz artificial... Su cuerpo aplanado les facilita el paso por rendijas y grietas. En las viviendas se esconden en sitios inaccesibles y no son fáciles de exterminar... ¿La manera de exterminarlas? Los cebos envenenados pueden surtir efecto si se emplean persistentemente, y los polvos insecticidas y las pulverizaciones si se pueden introducir a fondo en sus escondrijos. Pero adviértase que si la invasión es grave, sólo se podrá combatir con especialistas en el exterminio de plagas mediante procedimientos científicos de comprobada eficacia... No obstante, es uno de los mejores ejemplos de supervivencia...*<sup>113</sup>

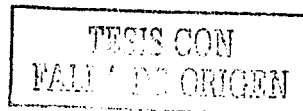
En su segundo libro, después de hacerse digno de *La Raza* al actuar como un connotado defensor de su pueblo, su vida adquiere nueva dirección y significado.

*The revolt...* es la continuación de *The autobiography...*, en donde Acosta después de dejar El Paso, Texas, se va a Los Ángeles para hacerse de un nombre por sí mismo como escritor, que señala desde su primer libro. Cuando llega a California, escucha a los militantes chicanos que quieren cambios en la sociedad convencional, porque algunas instituciones no les dan trabajo, siempre tienen los trabajos de desecho, los que ya no quieren los anglos, o simplemente el sistema los ignora o les niega la posibilidad de ascender en la escala social.

Acosta inicia su investigación (que duraría seis meses) lejos de su cómoda, pero monótona vida de abogado social en Oakland. Aunque al principio desconoce qué es lo que lo aqueja, sufre de un profundo fastidio, que le impide abandonar la zona de la Bahía de San Francisco para trasladarse a los estados de Idaho, Colorado y Texas. Se sumerge en el psicodélico escenario de la droga de los años sesenta; experimenta con el irrestricto uso de los enervantes y el sexo, sólo para resurgir tan desanimado y confuso como estaba antes. Finalmente, es en Ciudad Juárez, México, donde descubre sus verdaderos orígenes mestizos y comienza a sentir orgullo, como si fuera un "hermoso búfalo café". Parte en seguida a Los Ángeles, "el hogar de la más grande manada de búfalos color café en el mundo entero", resuelto a consagrar su recién encontrada identidad al servicio del bien.

---

<sup>113</sup> *Enciclopedia de la Vida Animal*, Tomo II, Barcelona, 1975. Páginas: 776-778.



Esta novela ejemplifica la *Versión Chicana* sobre el Mito de Aztlán. En Acosta se encuentra al igual que en Méndez, una narrativa en donde la clase de discurso y la historia, lejos de nacer en una causa ausente (la presencia del silencio, la cual aparece entre líneas) es la estrategia central ideológica de su producción literaria. El punto de atención sobre el Chicano es en una revuelta de Los Ángeles, California, entre 1968 y 1970, periodo en el cual, cientos de chicanos se movilizaron para obtener la mayor publicidad para aseverar su propia determinación, y reafirmarse como grupo, dentro de Estados Unidos. Es durante este periodo que Aztlán se convierte en una metáfora en la cual, es codificada al fervor nacionalista chicanos de los años sesenta. Mediante la alienación de los días de la *revuelta*, el mito muestra los estados mentales no ordinarios y una rígida cínica ironía.

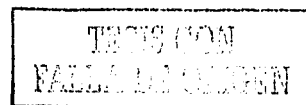
En la narrativa de Óscar Zeta Acosta existe una voluntad evidente de no caer de lleno en el registro histórico *per se*<sup>114</sup>.

Esta novela incluye también muchas directas y esparcidas alusiones, tanto a los personajes norteamericanos como a los chicanos que participaron en las actividades militares en Los Ángeles y en otras partes en 1968, o que fueron funcionarios del gobierno durante este periodo: Rubén Salazar (cuyo nombre en la novela es Roland Zanzibar), el periodista de televisión, asesinado el 29 de agosto de 1970, durante la Moratoria Nacional Chicana Contra la Guerra de Vietnam; Sam Yorty, el alcalde de Los Ángeles; *Corky* Gonzáles, el activista de Denver, Colorado; César Chávez; el gobernador Ronald Reagan, el senador Robert Kennedy,

<sup>114</sup> Ciertamente una narración puede originarse en el medio doméstico y entrar luego al mundo histórico, pero en este caso las imágenes resultan inquietantes, pues son suma del poder, los procesos, las pautas de comportamientos y los sistemas, de la lucha entre lo animado y lo inanimado, del Yo castigado en oposición a las fuerzas cada vez más poderosas del exterior. Los novelistas pueden confabularse en una conciencia que se resista a la historia, los códigos y los sistemas; al hacerlo, pueden también, sin embargo, señalar la existencia de algo más sombrío: la forma en la que los sistemas penetran al corazón mismo del Yo, aniquilando todo humanismo y convirtiendo la vida en un absurdo. Estos problemas están presentes en los principios de los sesenta; cuando en 1963, el presidente John F. Kennedy fue asesinado y luego la guerra de Vietnam llegó a niveles críticos, la sensación de horror creció.

Fueron los escritores de la historia quienes con delirio destacaron en este sentido: John Hawkes, con *El canibal* (1949), había estado empleando el paisaje de la violencia histórica para crear una narrativa dedicada a la exploración psíquica interior, o el de Vonnegut, que hizo explícita su relación entre la ciencia ficción y las agonías de la historia moderna en *Matadero cinco* (1969), novela que se mueve entre el bombardeo histórico de la ciudad de Dresde y el planeta imaginario Tralfamadore, en un espíritu que él mismo llamó "humor de patíbulo" y que no era sino la reacción tragicómica a la derrota del sujeto a manos del mundo social e histórico.

En varios de estos libros la historia se considera no como un movimiento progresivo sino como un horizonte de locura y dolor; la puesta en duda de una historia racional e inteligente produce una burla de la substancia del mundo, una sensación de íntimo desorden psíquico, una caricaturización de los personajes, una "quimerización" de los supuestos "hechos" o realidades y una titulación cómica. La historia misma se muestra como algo ficticio, no con ánimo de pasarla por alto sino con el deseo de



asesinado en un restaurante en Los Ángeles; al actor Anthony Queen y a la cantante Vicky Carr, inventa otras o los altera y modifica; el grupo de activistas chicanos que en realidad se denomina *Brown Berets (Boinas Café)*, en la obra aparece como *Brown Buffalos (Búfalos Café)*. ¿Se niega por eso la realidad histórica, se le disminuye o escamotea? No, por cierto; sólo se le da un tinte literario que llega a hacerla incluso más dramática, con lo cual el afán testimonial surte efectos mayores y el renglón imaginativo cobra aliento.

Él que antes fue un pusilánime abogado social de Oakland que servía al gobierno de Washington, se convierte en un militante sin miedo a la represión, a la autoridad o al sistema, y que participa en manifestaciones, desfiles y dramáticas defensas en la sala del tribunal, para salir al paso de las falsas acusaciones contra los activistas incriminados por las autoridades.

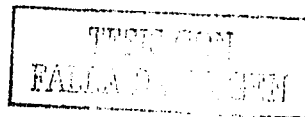
En vísperas de la Navidad de 1968, *el Búfalo café* no solamente lleva casos controversiales, además defendió a clientes que fueron arrestados por protestar en algunos barrios de Los Ángeles por recibir una educación inferior al resto de la población anglosajona, por la muerte del envío de un gran número de descendientes de mexicanos a la guerra de Vietnam.

Él también demanda a un juez en un caso, en la muerte de un prisionero Chicano. Durante los años sesenta y cerca de los setenta, la población de origen mexicano en Los Ángeles se incrementa. *The revolt of the cockroach people* documenta como la población fue despertando poco a poco, por miembros activistas, como el tipificado *Búfalo café*, quien quería atraer y despertar la conciencia de los Chicanos, no solamente en Los Ángeles, sino también en el Suroeste de los Estados Unidos.

El estado mental y la historia de su vida del *Búfalo café* literalmente despega en el curso de la novela. Pasan muchas cosas en la Corte, en la comunidad, y en su vida privada por su ecuánime función de abogado. El salvaje frenético se glorifica a sí mismo, en calidad del *Búfalo café*. Sus obras no muestran la diferencia de qué es realidad y qué es ficción. Al leer *The revolt of cockroach people* sin mirar la explicación de la desaparición de Acosta en 1970. Al final de la novela, narra un disturbio al Este de Los Ángeles: un oficial de policía que es deslumbrado a través de una puerta, mata al periodista chicano Roland Zanzibar. La policía tenía una versión de un homicidio justificable en la línea del deber. La Corte lo consideraba como un motín (disturbio) y sentía que se podía convertir en una guerrilla urbana. El *Búfalo café* mira las calles de Los Ángeles en turno de Vietnam. Para el *Búfalo café*, Zanzibar es asesinado y su asesino

---

subvertirla; así, se generaron nuevas estructuras imaginativas abocadas a enfrentar y cuestionar a la vez a la intolerable presencia de la realidad.



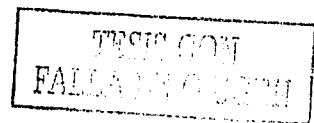
comete un *genocidio*. Las imágenes de muerte aparecen por todas partes, primero la guerra de Vietnam, en la que los mexicanos son *la carne de cañón*, y después las calles de Los Ángeles, en donde *accidentalmente* se mata a un líder.

Al venir a México, y olvidarse un poco de todo esto, su hermano le dijo que su trabajo en la Sala de Justicia estaba firme, e incluso le dice que él podría morir por sus ideales, a lo que él lo siente como un charlatán. Al final del libro, *el Búfalo café* piensa reaparecer en su trabajo, y siente que probablemente sea congelado. Él se siente aplastado por el hecho de que la población de origen mexicano no es unida para tener fuerza, y hacer valer la ley de “ojo por ojo...” en la sociedad norteamericana.

*The revolt of the cockroach people* recoge todos esos acontecimientos y otros relacionados con el Movimiento Chicano de Los Ángeles. Y al consignar sucesos verificables, la novela cuenta ya con uno de esos requisitos indispensables para poder considerarla como novela - testimonio, porque del mismo modo que lo hace el historiador (Acuña, por ejemplo) o el periodista (los citados por ambos, novelista e historiador), el autor consigna cada caso en forma por demás pormenorizada. Sin embargo, como quedó establecido, ese factor por sí solo impediría considerar el trabajo de Acosta como literatura si careciera de su complemento, el sustrato ficticio.

La novela inicia precisamente donde concluye aquel su primer libro, es decir, con su arribo a Los Ángeles. Una vez, semiinstalado en esta ciudad, el narrador va en busca del material que, supone, habrá de dar forma a su reportaje para el *New York Times* ya mencionado. Conoce a varios de los activistas (cuya existencia había ignorado), quienes le sugieren unirse a ellos en su condición de abogado; de ese modo, dice, colaborará con la causa mucho mejor que en su papel de periodista o escritor (sin periódico y sin libros). Paulatinamente, Acosta se compenetra con los ideales del Movimiento, dando como resultado el enquistamiento y autodesconocimiento que descubrió al confrontar, en *The autobiography...* y esto lo acicatea para entregarse denodadamente a la lucha de la *Raza*. Se dedica desde luego, a defender a los chicanos perseguidos por razones políticas. Incluso cambia de nombre: “Búfalo café, Abogado Defensor”.

Gracias a esta actividad, sigue de cerca los pormenores del Movimiento que luego refiere. Además, valiéndose de cierta impunidad que le confiere su oficio de Abogado defensor, participa directamente en la movilización de activistas, manifestantes, medios de comunicación. Adquiere, a través de ello, una notoriedad incuestionable (que aprovecha incluso para postularse como candidato *Sheriff* del condado de Los Ángeles, aunque al final es derrotado) y, a la vez, emplea esa fama, ese prestigio para fortalecer su propia lucha. La vida de Óscar Zeta Acosta o el



*Búfalo café* transcurre, en esos años, de juzgado en juzgado, de mitin en mitin, de actividad política en actividad política.

Algunos acontecimientos narrados por Acosta probablemente no existieron, sin embargo, son puestos para dar cohesión, agilidad, estructura artística a su novela. Gracias a esos movimientos imaginativos, totalmente ficticios, apegados del todo a los cánones del discurso novelístico (hay una historia, personajes, diálogos, reflexiones, ambientaciones, cohesión de elementos, etc.), *The revolt of the cockroach people* trasciende el testimonio y se inscribe en los linderos de la creación artística.

Según la crítica literaria oficial estadounidense ninguna de las obras de Acosta es una novela plenamente desarrollada, con un desenvolvimiento parejo de la caracterización y la trama; sin embargo, presentan de un modo efectivo un relato de primera mano sobre un personaje que busca su propia identidad en uno de los periodos más tumultuosos de nuestra historia. Acosta realza la acción recíproca entre la figura central y su propio contexto social, por medio de la manipulación de técnicas cinematográficas.<sup>115</sup> Es notable la manera en que establece el tono y el modo de un episodio al esforzarse en presentar una cualidad cinematográfica. Relega los escenarios a una segunda posición, al poner el enfoque en la acción misma. El montaje es otro dispositivo que emplea para establecer la armonía con el movimiento.

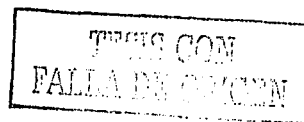
El estilo de Acosta es enérgico, pero a menudo indisciplinado. Dispara desde la cadera, con evidente poco cuidado para desarrollar una expresión refinada y brillante. Esto, por supuesto, va de acuerdo - en su primera obra - con su confusa visión del mundo, y en la segunda novela, con su estrepitoso y a menudo irreverente ataque a una sociedad hipócrita y sin valor, *The revolt of the cockroach people* es el resultado.

Publicada cerca del tiempo en que Acosta desapareció, la novela toma la etnicidad y el credo revolucionario del final de *The autobiography of a brown Buffalo* en el escenario político de Los Ángeles, California, durante el periodo en que la ciudad literalmente estaba envuelta en estos problemas. *The revolt of the cockroach people* no es una novela convencional sensitiva en la que una persona cuenta hechos desde la perspectiva de un abogado Chicano, *el Búfalo café*, Zeta, quien día a día vive su vida de una manera *underground*.

Acosta nunca usó su nombre en *The revolt...* como lo hizo en *The autobiography...* él tenía sus motivos para evitar una responsabilidad civil, ya que en su obra desafía a instituciones como la religión, el sistema de justicia o la escuela, sin embargo, se lanza de lleno en señalar

---

<sup>115</sup> Véase Norman D. Smith, "Búfalos and Cockroaches: Acosta's Siege of Aztlán", *Latin American Literary Review*, vol. 5, núm. 10, primavera-verano de 1977, p. 91.



los errores de éstas instituciones y mezcla la ficción con la realidad. El escrito abre con la presencia y enfrentamiento en una catedral, y cierra con el caso de un homicidio en la Sala de Justicia.

El protagonista encuentra que afuera de los grupos chicanos los informes policíacos son infiltrados. Él se sentía personalmente traicionado e impotente de no poder hacer que los mexicano-americanos no se sintieran identificados por el mismo ancestro, sangre, o reputación, ya que no miraban la vida de la misma manera.

La revisión de Sam Blazer de *The revolt of the cockroach* (13 de abril de 1974) sugiere que en *The autobiography of a brown Buffalo* son transformadas las políticas de tratamiento y no sólo de cuestiones personales o literarias, sino que se encuentran cuestiones más profundas acerca de la etnicidad. La capacidad de tratar la identidad en términos de mezclar la herencia cultural, se convierte en un contenido de alianzas rotas en una sociedad multicultural. La cuestión de encontrar la voz de un miembro de unificación de un grupo étnico, se convirtió en una tarea para construir un discurso étnico que tuviera relevancia y formara parte de la conciencia de los incluidos.

Acosta permanece dentro de los círculos literarios problemáticos, en parte porque de la mezcla natural de su mensaje. La militancia estridente en sus novelas señala la necesidad de mejorar la sociedad como un mandato de gran atención, aunque curiosamente, el autor no chicano tuvo más entusiasmo para la causa Chicana. Sus dos novelas tratan de la derogación de etiquetas a las etnias de colores. Es fundamentalmente una obra testimonial, si se considera que su argumento se apoya en acontecimientos verídicos, susceptibles de comprobación. La literatura testimonial conlleva siempre el registro de sucesos acaecidos en el plano histórico y mantiene viva la voluntad del escritor de hacer una historia de la historia<sup>116</sup>. La novela - testimonio se nutre de pasajes reales, pero sin soslayar el elemento imaginativo, sin dejar de considerar la participación de la ficción en su estructura general. No se trata, con ello, de consignar datos periódicamente ni de adjudicarse o usurpar las funciones del historiador, sino de cumplir con ambas desde dentro del arte narrativo. Sin esa condición estaríamos en otros terrenos genéricos - el periodismo, la historiografía -, no en la novela.

Como ejemplos de novela testimonial, están la llamada "novela de la Revolución Mexicana" o la "Novela de Tlatelolco" o "Tlatelolca". En ambas se accede a una combinación de ficción y realidad, de registro histórico y despliegue imaginativo, con resultados felices en

---

<sup>116</sup> Ignacio Trejo Fuentes, *Ibidem*.

cuanto a la capacidad de fusión de las líneas históricas y ficticias por parte de los escritores. *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela, *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931) de Rafael F. Muñoz, por un lado y como ejemplo; *La Plaza* (1970) de Luis Spota, *Los días y los años* (1971) de Luis González de Alba, *El gran solitario de Palacio* (1972) de René Avilés Fabila, por otro, carecerían de los méritos literarios que no se duda en adjudicárseles si sólo atendieran una serie de posibilidades que al fin manejan: el documento histórico en sí o la factura narrativa. Es la conjunción de las dos vertientes la que sostiene su valor artístico.

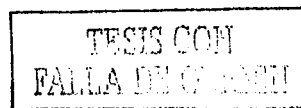
*The revolt...* reúne las características indispensables para apreciarla como novela testimonial. Un alto porcentaje de su núcleo argumental está basado en hechos reales, verificables a través de documentos históricos y periodísticos. En el capítulo 1 (de los 19 que conforman la obra), Acosta refiere a una manifestación que un grupo numeroso de chicanos hizo en la Nochebuena de 1969, a las puertas de una de las iglesias más exclusivas de Los Ángeles, a la que suelen concurrir las personalidades de la ciudad. Los manifestantes pretendieron entrar a la iglesia para aprovechar que la ceremonia religiosa estaba siendo transmitida por televisión y dar, así, mayor difusión a sus reclamos; no obstante, les fue impedido el acceso, primero pacíficamente y luego en forma abrupta por policías secretos. El hecho generó un escándalo en la opinión pública. El suceso, detallado *desde dentro*, minuciosamente por el novelista, es referido asimismo por el historiador Rodolfo Acuña en su libro *Occupied America, a History of Chicanos*<sup>117</sup>.

Los años de 1967 a 1970, de acuerdo con el citado, fueron testigos de una especial efervescencia política entre la comunidad chicana de toda la Unión Americana. Acaso por su calidad de metrópoli habitada por un porcentaje respetable de hispanohablantes, Los Ángeles fue una de las ciudades más convulsionadas por el Movimiento Chicano:

“La guerra de Vietnam politizó a la comunidad chicana. Según Ralph Guzmán, entre enero de 1961 y febrero de 1967, aun cuando la población chicana, oficialmente, constituía entre el 10 y 12 por ciento del número total de habitantes del suroeste, los chicanos muertos en Vietnam comprendía el 19 por ciento de todos los residentes de esa área. De diciembre de 1967 a marzo de 1969, las bajas que padecieron los chicanos sumaron el 19 por ciento de todas las bajas del suroeste”.

---

<sup>117</sup> Acuña Rodolfo, *Occupied America (A History of Chicanos)*, Harper & Row Publisher, N. Y., 1981. (Existe traducción al español en México por Ediciones Era).





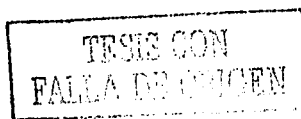
Ante este indeseable reclutamiento se iniciaron los Comités en Contra de la Guerra, empezando las manifestaciones que, progresivamente, fueron ganando mayores adeptos, sobre todo cuando a aquel interés inicial se agregaron otros reclamos de la comunidad chicana. El factor estudiantil, por ejemplo, pronto superó las aspiraciones contestatarias de los antibelicistas. Los llamados *Brown Berets (Boinas Café)* formaron en 1969 el llamado National Chicano Moratorium Committee e hicieron su primera manifestación en diciembre 20, a la cual asistieron aproximadamente dos mil personas. Otra de las manifestaciones relevantes ocurrió en 1970, cuando el contingente irrumpió en las oficinas del *sheriff* por la muerte de seis mexiconorteamericanos en los cinco meses anteriores. Hubo 22 arrestados y en la operación de pacificación intervinieron más de 250 policías.

El 29 de agosto de ese año, casi 30 mil manifestantes se concentraron en el parque central de Los Ángeles (Luna Park); la policía interrumpió la pacífica manifestación (había conjuntos musicales, vendimias) y provocó incidentes graves que alcanzaron gran repercusión. Al parecer "accidentalmente", los policías dieron muerte a un conocido periodista de televisión (KMEX), quien había apoyado abiertamente al Movimiento Chicano. La comunidad acusó de asesinato a la policía, pero jamás se llegó al esclarecimiento del hecho.

Previamente ocurrieron, en los sectores chicanos de la ciudad (East Los Ángeles, por ejemplo), diversos actos de protesta protagonizados por jóvenes estudiantes, que entre otras cosas pedían iguales oportunidades educacionales que los anglos, mejores programas escolares y rechazaban la discriminación que, en contra de las versiones oficiales, imperaba en los colegios.

Aquí, el *Bifalo café*, que se ha convertido en un jefe del movimiento chicano de Los Ángeles, quien cuando se fue de vacaciones a Acapulco. Está cansado por la lucha de los derechos civiles, pero se va muy satisfecho de sí mismo y de su papel de revolucionario. Para el *Bifalo café*, México ya no es el paraíso perdido, sino un refugio y un descanso, pero de nuevo la realidad mexicana arrasa sus ilusiones. Su hermano, que radica en México, le hace ver que el Movimiento Chicano es *una farsa* retórica comparada con un movimiento de reforma en Acapulco que encabezó Lopitos, un campesino que, después de sublevar a los pobres y coger tierras baldías de los norteamericanos, fue asesinado por el gobierno.

México representa ahora, un modelo, un punto de comparación, un ángel acusador. Por supuesto, Lopitos representa una pequeña parte de México, porque la mayor parte del tiempo el



*Búfalo café* se la pasa en las cantinas, escuchando música de rock, en ese México que es una extensión, para no decir colonia de Estados Unidos<sup>118</sup>.

La imagen de México cambia radicalmente en la obra de Óscar Zeta Acosta y tal vez, marque una nueva etapa en la literatura chicana, una conciencia nueva que después de la pausa reflexiva, las indagaciones acerca del origen y la creación de las imágenes correspondientes, puestas hacia una proyección del futuro.

Los ritos de iniciación son dolorosos e incluyen lecciones históricas para asegurar la sobrevivencia de la tradición y cultura, pero también requieren una ruptura con la madre y el enfrentamiento a la amenaza de muerte. El único pasado que de veras se convierte en futuro es el que lleva el hombre dentro de sí mismo sin pensar ya en él, lo que le queda después de olvidarse de lo que tuvo que aprender en jornadas de lecturas exhaustivas. ¿Quién sabe cuántas imágenes de nuestro origen se recordarán cuando estemos en plena marcha? Tal vez algún día podamos ver esa literatura, como producto de la autoconciencia de la que habla Paz, y si así resulta, acuérdense: "*No importa, pues, que las respuestas que demos a nuestras preguntas sean luego corregidas por el tiempo*".<sup>119</sup>

Los militantes no necesitan una palabra forjadora o de aliento porque ya estaban convencidos de que necesitaban un cambio, más bien ellos, lo que necesitan es a un Abogado, a alguien que los defienda, y Acosta capta en el movimiento político para *ser* parte de los Chicanos del Este de Los Ángeles.

*El búfalo café* o *Zeta* se caracteriza por defender a sus camaradas cuando lo necesitan y GANAR todos los casos.

A pesar de las limitaciones idiomáticas que tuvo, ya que le prohibieron hablar español desde pequeño, Acosta se siente más cercano del Mexicano que del Angloamericano, para después autodefinirse como Chicano. Acosta retoma una vieja canción revolucionaria que le daría el nombre a su segundo libro, como una forma de identificación étnica de su pueblo, y así recobrar la fuerza y el coraje de los grandes caudillos mexicanos de la Revolución.

Los Corridos Revolucionarios, escritos o concebidos en plena Revolución Mexicana por individuos que presenciaron los hechos, que por un instinto natural han puesto en rima cuanto aconteció frente a sus ojos o anduvieron hurgando entre los protagonistas para dar cuenta a las generaciones venideras de acontecimientos que fueron una vez en el tiempo. Trovadores,

---

<sup>118</sup> Citado por Bruce Novoa Juan, en *México en la literatura chicana*, en *Chicanos, Antología histórica y literaria*, Compilador: Tino Villanueva, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

<sup>119</sup> *Ibid.*

músicos, juglares anónimos, autores que quizá entre sus miras estuvo el cantar en los campamentos para deleite de los mismos que inspiraron acciones heroicas realizadas sin estímulo del honor o de la gloria, a cambio de unos tragos de alcohol o de unas cuantas monedas para ir viviendo. Individuos que ignoraron su papel de testigos, su personalidad de historiadores, sólo conscientes de su facultad creadora que traduce en sílabas rimadas cuanto ve y cuanto escucha. La Historia de la Revolución Mexicana les es deudora de un monumento aunque sea de adoba o de chiluca: Han tratado a los héroes y se les han hecho familiares, han estrechado quizá la mano de criminales que se deslizaron entre los combatientes solamente para hacerles traición, para vencerlos, para entregarlos a la ira de los enemigos implacables. Los cantadores, los cancioneros, los músicos improvisadores no tienen más partido que la rectitud innata o la justicia elemental; son ellos quienes coronan y otorgan laureles al triunfador, son ellos los que condenan y reprobaban las infamias o las cobardías. Hijos del pueblo han sentido la razón de los movimientos libertarios, sus propias carnes han sentido el hambre y la opresión de los aherrojados, por eso se conduelen del caído y se sublevan ante el tiranielo expoliador de los humildes.

Algunos de sus debates y cuestionamientos que Acosta plantea acerca de sí mismo son puestos de lado porque tiene que hacer frente a la Corte, en defensa de los disidentes, quienes son arrestados por sus inconformidades sobre educación, religión y tratamiento político (injusticia social). Acosta es el defensor para el Este de Los Ángeles: *Thirteen, de Saint Basil 21 y The Tooner Flats Seven*:

“De las mansiones de Beverly Hills han venido con sus velos negros, con sus estolas hechas de animales muertos, bestias de la jungla. Diciéndonos salvajes, ellos se dirigen a la iglesia con perlas en sus manos, diamantes con su sonrisa *Colgate*... Aquí las firmas prestigiosas de abogados que tienen en sus cuentas a personas muy ricas para que ellos les lleven sus negocios, gente que vive al lado de las estrellas de cine retiradas...(Viene el contraste) Los jóvenes utilizan ropa para la batalla, ponchos gruesos y viejos de lana, gabanes y sarapes. Los adolescentes en edad preparatoria con pelo largo y atuendos de combate: pantalones khaki, chamarras color verde olivo y botas de militar lustradas con saliva como esos viejos veteranos que alguna vez fueron a la guerra para luchar en contra de los enemigos de América. Mujeres con rimel para alargar las pestañas, largo pelo negro arreglado al estilo *chola*, con culos firmes y blusas entalladas, iban entonando una canción... Tres sacerdotes con camisas negras y cafés repartieron las tortillas. Trescientos chicanos y otras especies de cucarachas se transmutan en el cuerpo de Huizilopochtli.” (p. 1).

*The revolt...*, señala que el dinero y el principio de valor de cambio determina que todo tiene un precio y puede ser tratado fríamente. Esta clase de pensamiento puede ser modificada a través de abstracciones, las cuales, son reflexiones mentales, con respecto a sí mismo, al mundo y lo que lo rodea: una salvación espiritual. No obstante, la crítica de Acosta de la enajenación del Sistema Capitalista, el convertirse en una máquina de hacer dinero, es mucho más importante que una necesidad espiritual. Como en este caso de lo 21 de Saint Basil, en donde se les da preferencia de los de la clase alta para ser exhibidos como muestra de la sociedad norteamericana, al ser televisada la misa, y deja de lado la necesidad de los Chicanos y gente más pobre de ser escuchada por un guía espiritual, y ser prácticamente corridos, desplazados del lugar. Lo que provoca en Acosta y en el grupo la ira e inconformidad en ese sistema. Ellos cuestionan a la Iglesia Católica (otra de las instituciones del Sistema) el ser discriminados por su condición social; pobreza, color de piel, vestimenta, entre otras características, *para no revolverse con la clase pudiente de Beverly Hills*, la crema y nata de Los Ángeles.

Acosta siente que tiene una *obligación* con el pasado, un *deber*, que se manifiesta no sólo en la aceptación de sus paisanos, en una toma de conciencia de sus orígenes, con sus camaradas, sino también se remonta incluso a la lengua, siente que debería hablar también español, que nunca debió dejarlo de hablar, sabe de lo que significa el español para él y para los chicanos:

“Estaba tomando otra vez, en parte porque decidí que esa era mi herencia personal y también porque nadie puede aprender español estando sobrio. Es un idioma muy sensual. Con un poco de cerveza, retomarlo era fácil...” (p. 19)

Su actividad política lo llevó a ser juzgado por otras organizaciones políticas y sociales (en este caso, por la Iglesia Católica Estadounidense) como un agitador, en donde no se distingue o se separa lo que es la religión o la creencia o fe de la actitud o actividad política de un grupo de personas o grupo social en Estados Unidos que luchaban por sus ideales y derechos.

Después de las manifestaciones, *El Búfalo* al buscar apoyo por diversas organizaciones políticas y sociales se le ocurre ir a la Arquidiócesis para entrevistarse con el Cardenal, y así expresarle su situación, sin embargo, se encuentra con una gran sorpresa por parte de la actitud del personaje.

Después de pasar una serie de filtros, por fin puede hablar con él:

“Me acerco a él.

- Cardenal, venimos a tratar con usted algunos problemas.

Se me queda viendo directo a la cara. Asumo que alguien le ha dicho quién soy. Me da la mano, pero con la palma hacia abajo, esperando a que le besara el enorme anillo azul, que utiliza en el dedo medio. Tanto el anillo como el dedo, estaban bendecidos por el Papa. Pero en vez de eso, se la tomo y la estrecho. Él explota: ¡Señor!... Quizá nunca le han enseñando buenos modales! Pero déjeme decirle que sé quiénes son ustedes y yo jamás debo tratar con las fuerzas del mal... Sabemos quién está detrás de todo esto. Y recuerden que podemos encargarnos de ustedes... " (p. 47).

Ahí se ve la actitud de la *clase en el poder*, cómo los miran, y no deja de echar la sentencia de la amenaza. En lugar de encontrar apoyo, solidaridad y comprensión en un grupo o sector que se supone debería por lo menos escuchar a los creyentes, asume una actitud grosera, prepotente, autoritaria y no quiere saber nada de problemas sociales, por lo menos de los menos favorecidos dentro de la sociedad estadounidense.

En la continuación del juicio de los 21 de San Basil es encarcelado junto con sus clientes por defender sus ideas.

La discriminación se subraya en esta novela en el marco colectivo, lo que explica la serie de conflictos, protestas y organización grupal.

El *Búfalo* también se involucra en dos zafarranchos, al presenciar las muertes de jóvenes chicanos que murieron en la cárcel bajo circunstancias sospechosas. Rubén Salazar, un joven reportero chicano, consciente y concientizador del Movimiento también es asesinado por un policía anglo. Varios lugares de Los Ángeles son avivados por el Movimiento y la toma de conciencia, y cada acción llama la atención el problema de la guerra de Vietnam. Cuando los Chicanos son golpeados, maltratados y recluidos en Los Ángeles, los vietnamitas son bombardeados por las peores armas biológicas de la época, al otro lado del mundo. El punto de cada paralelismo es claro. *Amarillos y cafés* (como los denomina el sistema estadounidense) son víctimas de la dominación blanca en la diplomacia del dólar. También *los panteras negras* se inconforman (los afroamericanos) y se ponen al tú por tú...

En el libro, *Zeta* no explica por qué es respetado por los *oakies o gringos*, existe una diferencia sustancial entre él y sus compañeros realizan actividades transgresoras y pretenden lograr un cambio social: al provocar incendios, lanzar bombas lacrimógenas y tener enfrentamientos con la policía.

La historia de los Chicanos muestra una nula participación de los mexicanos en la política norteamericana, que se da precisamente después de que la Depresión transformó a las Colonias Mexicanas y la balanza se inclinaba hacia un proceso de *americanización o*

*asimilación*<sup>120</sup>. Los mexiconorteamericanos hacen sentir su presencia política sólo después de la Posguerra, al llegar al punto más alto de concientización en la década de los años sesenta cuando salen a las calles a buscar sus derechos y a enfrentar al sistema estadounidense.

La economía de guerra de los Estados Unidos gana grandes dividendos, pero se cuestiona en el momento en que los Militantes Chicanos y *las Panteras Negras* toman las calles de Los Ángeles. Los Movimientos Populares, Levantamientos y Disturbios tratan de ser aprovechados por otros sectores, tratan de ser cortados, desvirtuados de sus intereses originales. El haber provocado o intervenido una guerra en Vietnam y matar vietnamitas resultó un buen negocio, y cuando los Chicanos hicieron una llamada de atención, marcar un alto a la matanza, o al maltrato, al cuestionar a la política interior y exterior del gobierno de Washington, ellos amenazaban la prosperidad de un país que se enriquece con el armamento de destrucción. Cuando los hispanos marchan también en protesta por los sucesos vietnamitas, las panteras negras reaccionaron rápidamente. La misma arma usada en Vietnam fue turnada a los Chicanos, quienes tenían tomadas las calles en demanda de justicia social. *Zeta*, tenía de hecho, su marca de abogado, su distintivo de ser un licenciado, pero ¿los demás?, los anglos sabían quién era él, pero la mayoría de sus camaradas son capturados. (Y dentro del orden establecido ocupaban los empleos más bajos, los peor remunerados, sin futuro o los de desecho). Como en *Los de abajo* de Mariano Azuela, los desadaptados, los desarraigados, los desprovistos, toman las calles, porque no tenían una voz en sus actos políticos ni un forum, faltaban líderes y *un defensor* y son vistos como bandoleros y son maltratados públicamente. Ellos (los Chicanos) amenazaban las instituciones de un mundo completamente complicado (ahora neoliberal y globalizado).

A la segunda manifestación a la que asiste *el Búfalo café* se siente distinto, dividido y contrariado.

---

<sup>120</sup> La aculturación versus asimilación. Una de las disputas de los migrantes es estar en el dilema o de ajustarse y adaptarse a su nueva tierra para no ser *los otros* o *los diferentes*, y la pregunta que surge es ¿hasta dónde? y ¿de qué forma? ¿al grado de olvidarse o avergonzarse de lo suyo propio? , o del otro lado, el seguir conservando sus tradiciones y cultura de su país originario, ya sea primera, segunda, o tercera generación de migrantes. El proceso de adaptación es usualmente gradual y a menudo inconsciente. Sin embargo, las diversas formas de adaptación son objeto de controversia, tanto por la cultura adoptada o la original. El concepto de *asimilación* es familiar en la sociedad estadounidense, y se basa en el concepto de la idea *the Melting Pot*, la cual se define porque las diferencias entre los diversos grupos étnicos que existen en Norteamérica son "minimizadas" o "eliminadas" en una "nueva identidad de nación que se ha forjado". El problema fundamental con la *asimilación* es que de acuerdo con el multiculturalismo, es que los intereses de los grupos minoritarios son absorbidos por los grupos de la cultura dominante. La teoría de *the Melting Pot* sugiere una cálida y generosa bienvenida en un país formado de migrantes, sin embargo, en Estados Unidos no se ha hecho realidad esta premisa, sobre todo en el caso de algunos grupos como los latinos u otras denominaciones como el color de piel, y sobre todo, la clase social.

Durante su estancia en Acapulco, (que más bien fue a reventarse) escucha la noticia de que fue asesinado el periodista Roland Zanzibar.

De nuevo, la pregunta que surge es qué tan "antisocial" conducta tiene el personaje que reacciona de nuevo sin intereses capitalistas o monetarios. Reconoce muy bien que el departamento de policía tiene una muy buena dotación de armas para aniquilar a cualquier grupo que se levante o cuestiona el sistema político y social de Washington, y además que proponga un cambio serio.

Acosta cuenta los eventos que precipitaron el arresto de sus clientes y las descripciones de numerosos procedimientos judiciales raciales, llamando la atención sobre el más profundo debate acerca de la justicia de Estados Unidos. Acosta en la Corte hace maniobras no ortodoxas y extremadamente efectivas; utiliza una brillante táctica legal:

"En este momento, todos mis amigos están sangrando en sus celdas, cabezas golpeadas. Y hasta ahora, mientras bebo mi taza de café y preparo mis más recientes declaraciones a la prensa para los reporteros que sé, van a entrar tirando la puerta antes de que el día termine. Me siento con la mirada fija en un punto y empiezo a analizar el caos que se había desatado. ¿Qué hacer?" (p. 7).

Después de haber dejado su trabajo en el Gobierno, en primera instancia en la búsqueda de una buena historia, llega a la Organización de Chicanos Militantes de Los Ángeles y se da cuenta de que su presencia y participación es importante, es aceptado al grupo al saber los demás que es abogado: "Lo que la *movida* (el movimiento) necesita es un abogado con culo moreno" (p. 17)

Acosta piensa que es un movimiento como cualquier otro, porque en el fondo no hay una *identificación* con sus raíces, ancestros, una *reconciliación* con el pasado, pero también siente una indiferencia tremenda heredada de la cultura estadounidense: "Marché con los Berkeley Barbs por la Avenida Telegraph, hasta que unos motociclistas se aparecieron portando ropa de piel negra. Estaban parados en línea frente a un millar de hombres, mujeres y niños, haciendo que nos subiéramos a la banqueta porque teníamos miedo de tener un enfrentamiento. Eso, marcó el fin de mi carrera como radical. Volví a tomar, a tener mujeres y a la Escuela de Derecho." (p. 19).

Al enterarse de que unos militantes habían sido arrestados y que se encontraban encarcelados acude en su defensa. En *La revuelta*, Acosta es plagado por el mismo personal que cuestiona e interna problemas que provocan su defensa muy bien pensada de su primer trabajo. En otras palabras, Acosta le da un orden a su propia vida al asumirse como Chicano, quien al tener una identidad deja ese individualismo o egoísmo de la vida estadounidense o capitalista.

Para lograr un bien grupal, social. Acosta sale de oscuridad, deja los excesos para dedicarse a su misión en la vida, defender y sacar a los Chicanos que se encuentran encarcelados e inculpados. En este momento aparece la luz, el sentido de la vida, desaparecen las pretensiones clasemedieras y surgen los momentos claves de la novela.

El Gobierno de Estados Unidos puede justificar sus ataques por completo, y al señalar cuáles son los grupos disidentes o afuera del orden establecido. *La Revolución* o Reforma o Cambio empieza a emitir señales, que el sistema tratará de cambiarlas, neutralizarlas o desviarlas. Para ello, se suministrará de grandes sumas de dinero sobre programas sociales que crean la ilusión que se enfocan hacia "causas sociales".

La cultura que vende Estados Unidos al exterior es de que los Chicanos del Este de Los Ángeles es que son "agitadores, extremistas, irracionales, revolucionarios, desesperados, enfurecidos, desparpajados". Los señalan como unos *radicales*, quienes se enfrentan con la sociedad, y servirán para entender el concepto de *disciplina*. La corrección de esta forma marca más a las identidades y orígenes del descontento.

Los chicanos son acosados por la policía y arrestados por algún tiempo. Después de esto, la gente cambia su pensamiento, son usados, oprimidos y destruidos a sí mismos.

La sociedad se moviliza y proporciona con este brinco llamar la atención de los demás y sobre sí mismos. Los ciudadanos ordinarios no entienden el por qué estos individuos son atacados por la autoridad convencional, y al mismo tiempo son elogiados (considerados héroes) por otros sectores (minorías) por su conducta. Sin embargo, la abierta violencia provoca retrocesos que ayudan a reafirmar los valores burgueses y del *status quo*. Acaba el juicio y es castigado por no dejarse del juez en la Corte.

El abogado chicano cuenta su historia de primera mano, y tiene todo para hacer con él un análisis de la realidad social de ese momento, sin embargo, después fue desacreditado ya fuera en su propia vida o en su trabajo profesional. El entrelazado complejo de industria y gobierno en los Estados Unidos es bien visto para contener cada ataque, de cualquier índole:

Luego de su campaña electoral por la Comisaría para *sherif* del Condado de Los Ángeles, en la que perdió por un millón de votos, Óscar se las ingenió para crear una base política en el inmenso barrio de Chicago, al este de Los Ángeles, en donde aún los más conservadores México-americanos fueron mejor conocidos como chicanos, obteniendo así el primer triunfo de *La Raza*. De esta manera, Óscar aprendió a manifestarse como orador y representante del "poder latino", en la que la policía de Los Ángeles lo catalogó incluso, como un movimiento social y político más peligroso que *Las Panteras Negras*. "



*The revolt of the cockroach people* llamó la atención de los críticos en Estados Unidos, por el concepto que ellos llaman de "paranoia" en términos extendidos de sentimientos extendidos de inquietud, preocupación y sospecha. Nadie es digno de confianza porque puede manejarse con otra cara para conseguir otros fines. "Tomar ventaja de otra gente es un buen negocio" señala el capitalismo a través de la explotación y enajenación. Escritores como Emerson, Thoreau, Twain y Foulkner han puesto de manifiesto cómo la explotación es el centro de la mentalidad mercantilista.

El capitalismo fortalece sentimientos de paranoia para controlar a la gente y permanecer así. Cuando cada persona se convierte en una víctima, ¿cómo puede después enfrentarse a la vida?. La gente mira con atención a sus vecinos, está con miedo de que sea *señalada* o que sea *atacada*, y es incapaz de unirse para buscar un orden social distinto. En la Paranoia la gente está fuera de balance porque viven un miasma y no pueden distinguir nada. En el caso de Acosta, los Chicanos logran la unión como grupo étnico, un ideal de objetivos, una demanda social unánime: "*Los 13 del Este de Los Ángeles*" están detrás de esos barrotes allá arriba, ¿Están en la cárcel porque se atrevieron a hablar en contra del sistema educacional de este país? ¿Este gobierno va a ser derrocado por un pequeño grupo de hombres y mujeres que han reclamado el final del sistema racista en las escuelas? ¿Será que el gobierno llegará a este extremo simplemente porque queremos mejores escuelas, mejores maestros, mejores administradores, porque queremos que los libros, los maestros y los instrumentos reflejen nuestra cultura? ¿Nos han dado ese trato sólo porque hemos reclamado un acatamiento al Tratado de Guadalupe Hidalgo que velaba por la sociedad bilingüe? ¿Hay algo malo con hablar español en las escuelas? Pero cuando te pones a pensar, eso es exactamente por lo que están presos en ese monstruoso procedimiento. Imagínese, 45 años encerrados a causa de una idea. Cadena perpetua por perturbar la mente de las personas que tienen el poder. Eso es todo lo que han hecho. Ellos sólo han expresado pensamientos. Ellos no están siendo procesados por causar violencia algunas. No tienen cargos por arrojar huevos o botellas o por prender fuego. Tienen cargos por haber planeado, organizado y ejecutado una manifestación." (p. 36).

El hecho de que Acosta mire una conexión clara entre la acción y el símbolo determina el sabor y estilo de la Autobiografía. Acosta tiene la vulnerabilidad de *sentirse necesitado*. Sus metáforas y similitudes son frecuentemente llamativas, ya que las respuestas podrán o no ser encontradas al interior o exterior de él mismo:

"¿Por qué pasó tanto tiempo defendiendo a gente por asuntos políticos? Que si no estoy al tanto de que el Congreso quiere poner un alto a las actividades políticas de varios abogados. Que si no

sé que ciertos congresistas querían quitar la exención de impuestos a organizaciones que se encontraban constantemente involucradas en movimientos políticos radicales". (p. 49).

Incluso para los escritores tradicionales han declarado que ellos mismos son unos alteradores del orden o del caos. Para el creador de arte, la experiencia cotidiana es un peso de detalle mundano, una sensación que gradualmente lleva a la narración de eventos que también pueden ser incoherentes. El escritor toma esta confusión como un trabajo de belleza, y como una diferente impresión caótica, como al día le sucede la noche, como una sucesión de ciclos.

El pensamiento de Acosta muestra múltiples perspectivas, ideas que sugieren aplicaciones literarias seductoras como la historiografía de un pueblo, por ejemplo, Acosta recurre repetidas veces a la historia de México y Estados Unidos, a una sociedad que fue dominada por otra.

Él es gradualmente abrumado por el cansancio, el hartazgo del sistema, sobre el debate acerca de sí mismo, y desaparece misteriosa e inexplicablemente. Sus nervios estaban rotos, su razonamiento nublado, y probablemente perdió el control de su conducta, que lo llevó hasta el extremo. Al final del libro, él es arrestado, y ésta es una muestra de que continuamente el protagonista fue minimizado por su madre, por sus vecinos, por compañeras de escuela o el propio sistema social y político en que vivió. Sin embargo, esto inconscientemente le cobra ánimo para tratar de ser un héroe. Acosta, de esta manera, le da sentido a su vida. Acosta se busca, se reencuentra y de repente, se vuelve a perder, como si estuviera en un insilio y exilio simbólico.

### **El mito de Aztlán en Acosta**

Aztlán, en Acosta es un código narrativo, que no muestra enunciados significativos. Aztlán es evocado como una fuerza, la fuerza de la historia y clase, en donde, sin embargo, prevalecen contradicciones culturales en el ambiente de los años sesenta y setenta.

Mientras Anaya usa el mito en un término de "sanador o curador", Méndez ve al mito como un agente reestructurador, y Acosta rinde homenaje al mito como una guerra revolucionaria de llanto. Los tres significados de Aztlán como frontera y pertenencia a quienes trabajan, quienes son la fuente de riqueza para los otros, quienes buscan la lucha, redefinición y propia determinación. Aztlán es puesto como el origen y la promesa de un posible futuro para una formación humana social.

Cuando el *Búfalo café* va a un *día de campo* con algunos de sus camaradas, en medio de su *viaje* con el LSD, se remonta a la historia de México y se pregunta ¿qué fue lo que pasó?, al

estilo de *La semana de colores* (*La culpa es de los tlaxcaltecas*, 1964), de Elena Garro, en donde realiza un viaje mítico al pasado.

*El búfalo* hace una reflexión de la historia para los chicanos. Hace analogías y se burla de la situación al señalarse como *diablos y comunistas*, dos personajes que representan el *mal en todas sus formas* en la sociedad norteamericana.

La figura principal tuvo en su dirección la mezcla cultural, así, de esta manera, poder entender su identidad. Él es el producto o resultado de culturas distintas y tenía que vivir en un mundo anglo-sajón porque él era un ciudadano estadounidense. A veces, tenía puntos reconciliables: por ejemplo, él tenía que aprovechar el hecho de haber estudiado una carrera universitaria y así mejorar su forma de vida, sin embargo cayó en algunas trampas. Él tenía el carácter para construir un auténtico camino de los defensores de los derechos de *los otros*, de los que no son anglosajones en Estados Unidos, en este caso de los Chicanos y que pretenden no ser la clase proletaria que el sistema les ha impuesto. Él determinó que un mestizo tiene distintas perspectivas culturales y realmente son múltiples para él. Por ejemplo, al final de la novela, cuando el protagonista visita México para explorar sus ancestros, él pretende aprender el lenguaje de sus padres (el español). Cuando él trata de cruzar la frontera de El Paso - Juárez, un agente de inmigración le dice que compruebe su ciudadanía estadounidense, porque por su aspecto físico parece que no lo es.

*Zeta* escribe sobre diversas tradiciones, el español picaresco de la novela, el folklore del Indio Americano, el corrido mexicano o *balada folclórica* y la influencia de las novelas de Henry Miller y Jack Kerouac. A veces él usa seguro lícito e ignora a otros. Por ejemplo, cuando él considera la historia del Suroeste, él adopta una perspectiva mexicana para criticar la doctrina del Destino Manifiesto de los Estados Unidos.

Cuando *The autobiography of the brown Buffalo* apareció por primera vez, en un artículo de *Elección* (mayo de 1973) por Joseph Kanon en *Repaso del Sábado* (diciembre de 1972) el libro se consideró como un poder manifiesto del Movimiento Chicano. Ambos artículos muestran un trabajo nacional, como una expresión de la gente y del movimiento histórico en los Estados Unidos. El artículo de Norman D. Smith en the *Latin American Literary Review* (Primavera-Verano 1977) analiza como el símbolo de Aztlán, la mítica tierra de los Aztecas identificados con el Suroeste de los Estados Unidos, enciende las demandas de Acosta por la justicia y oportunidades equitativas para los Chicanos. Un ensayo en *Explorations in Ethnic Studies* (julio 1981) por Joe D. Rodríguez trata la crisis de confianza laboral y considera que si la etnicidad le devuelve su sitio religioso.

El ensayo de Rodríguez en el *Denver Quarterly* (otoño 1981) estudia la estructura del trabajo de Acosta. En lugar de la búsqueda inútil, el protagonista debe trabajar con la premisa que realmente es construida y que la realización implica el miedo e incertidumbre en un territorio inexplorado. El ensayo de Rodríguez en la *Revista Chicano-Riqueña* (Primavera 1984) considera paralelos los caminos entre el puertorriqueño Piri Thomas y Acosta, escritor con múltiples antecedentes culturales para recrearse a sí mismo en sus novelas.

Al final, de *The autobiography of the brown Buffalo*, el personaje de Zeta Acosta repentinamente corta la historia de su vida y proclama que más debe seguir. La cuestión es cómo siente ese vínculo de identidad con su gente y lleva una conducta de acuerdo con eso, el cual se convierte en un tema de discusión al cuestionarse cómo mejorar la sociedad a través de los hechos. El punto de vista de Smith señala que la sociedad de Los Ángeles es una sociedad multicultural. El Búfalo señala que la norma en la sociedad estadounidense debería ser la justicia social, la igualdad y un trato igualitario. Él se anota una de sus victorias, al defender un caso en el que había que hacer la exhumación de un cuerpo, al tratar la muerte de un prisionero chicano. Sus amigos también incluyó a los *vatos locos*, *cholos* (relincho borhood buddies), y *pintos* (ex-convictos), así como famosas personalidades: (líderes sociales, políticos, artistas, trabajadores del campo, obreros).

“Yo no quería ser un abogado. Apenas podía con mis propios problemas. Así que tengo que descubrir quién soy para poder hacer lo que se supone debo hacer”. (*The autobiography...* p. 122).

La idealización del Paraíso perdido o la tierra perdida *Aztlán* prepara el campo para el regreso, el reencuentro con México. En *The autobiography*, el ciclo de la revolución, éxodo e idealización llega a su fin lógico, al autoafirmarse. El protagonista, después de un viaje geográfico y espiritual por todos los elementos más fácilmente reconocidos de la cultura angloamericana, desde la Segunda Guerra Mundial hasta mediados de la década de los años sesenta, rechaza el “American dream”. El conflicto esquizofrénico entre lo mexicano y norteamericano, que en el cuento de Nick C. Vaca, *La semana de la vida de Manuel Hernández*, conduce a un suicidio disfrazado, en *The autobiography* resulta el regreso al paraíso:

“Damas y caballeros... mi nombre es Óscar Acosta. Mi padre es un Indio de las montañas de Durango. A pesar de que no puedo hablar su idioma... verás el español es el idioma de nuestros conquistadores... Nunca nadie nos preguntó a mí o a mi hermano si queríamos ser ciudadanos americanos. Todos somos ciudadanos americanos por error. Ellos nos robaron nuestra tierra y nos hicieron medio esclavos. Destruyeron nuestros dioses para inclinar la cabeza hacia un

hombre muerto y que ha sido venerado por dos mil años. Ahora lo que necesitamos es, primero ponernos un nuevo nombre. Necesitamos una nueva identidad. Un nombre y un lenguaje propio... Así que propongo que nos llamemos a nosotros mismos... ¿qué es esto?, ¿no quieren ustedes que ataque a nuestra religión? Bueno, está bien, yo propongo que nos llamemos *Búfalo café*, por Dios Santo... ¿No lo entienden? El Búfalo ¿ven? Sí, el animal que todo mundo ha masacrado. Sí, los vaqueros y los indios están tras él... y, porque nosotros tenemos raíces de nuestro pasado mexicano, nuestros ancestros aztecas, de ahí es de donde tomamos lo café, lo moreno... (*The autobiography...* p. 124).

“Durante meses, años, no, toda mi vida esperé descubrir quién era yo... Por qué crees que me convertí a bautista? ¿Por qué traté de entrar a la fuerza en la alberca de Riverbank? ¿Y me convertí en abogado para demostrarle a los publicistas que podía hacer algo que vale la pena? Cualquier idiota que sólo ve lo obvio es porque está ciego. Por Dios Santo, nunca he visto y nunca me he sentido inferior a ningún hombre o bestia. Mi único error es buscar una identidad como cualquier persona o nación con cualquier parte de la historia... Lo que veo ahora, en este día lluvioso en enero de 1968, lo que me queda claro luego de vivir temporalmente en un lugar y en otro es que no soy ni mexicano ni americano. No soy católico ni protestante. SOY UN CHICANO POR LA RAZA Y ORIGEN, Y UN BÚFALO CAFÉ POR ELECCIÓN. ¿Te cuesta mucho trabajo entender eso? ¿O es que prefieres no entender por miedo a que me venga de tí? ¿Le tienes miedo al rebaño que fue sacrificado, asesinado sanguinariamente y cortado para hacerte la vida más placentera? Aún de que hubieras sobrevivido sin comer de nuestra carne, usando nuestras pieles para mantenerse calientes y arrancando nuestras cabezas para colgarlas en sus estancias como trofeos, no significamos un peligro o un daño para ustedes. No somos del tipo de gente que toma venganza. Como solía decir mi padre, un indio perdona, pero nunca olvida... eso, señoras y señores, es todo lo que quería decir. Es a menos que nos unamos, nosotros los búfalos cafés nos vamos a extinguir. Y yo no quiero vivir en un mundo sin búfalos cafés” (*The autobiography...* p. 124).

“Como nací en El Paso, Texas, soy un chico de pueblito. Un muchacho mexicano proveniente del otro lado de las vías. Crecí en Riverbank, California, Apartado Postal 303: población 3,969. Es el único pueblo de todo el estado que sus estadísticas principales han permanecido sin cambio alguno” (*The autobiography...* p. 41).

“Manuel Mercado Acosta es un indio de las montañas de Durango. Su padre dirigía una destilería de mezcal antes de unirse a los revolucionarios. Él conoció a mi madre, mientras conducía una motocicleta en El Paso. Juan Fierro es mi madre. Ella pudo haber sido una cantante

en la cantina Juárez, pero en vez de eso, decidió ser la esposa de Manuel porque tenía un bigote suave, una moto rápida y prometió sacarla de los barrios pobres del Río Grande. Ella sólo pedía algo a cambio de soportar dos hijos y tres hijas. 'No limosnas. No caridad. Nunca quiero estar en un albergue de asistencia.' Yo dudo que él realmente le haya prometido algo formalmente y de forma clara. Mi padre era un comerciante de caballos que se deshizo de su bigote y de su moto, un espalda mojada que fue enlistado en la Marina de los Estados Unidos el 22 de junio de 1943... ". (*The autobiography...* p. 41).

Los mexicanos arribaron al final de largo periodo de migración de los siglos XIX y XX, concretamente fue uno de los últimos grupos de migrantes, concretamente en el primer tercio del siglo XX. Así influyeron y fueron influidos por el nuevo país. Su noción de identidad como mexicanos y como clase trabajadora, así como sus objetivos de reproducción familiar contribuyeron a conformar un grupo étnico, de los cuales unos se asumen como chicanos y otros simplemente no se asumen así:

"Vernon, como todos mis cuates Oakies, me llamaban Jigaboo. Yo no me parecía a ese negrito sambo, pero como se había dicho en Riverbank sólo había tres razas de personas, y lo más cercano que llegaron a ser los negros fue durante el verano cuando los búfalos cafés corrían prácticamente desnudos en el sofocante calor del Valle de San Joaquín. El nombre no era mencionado como un insulto. Tenía simplemente un significado de clasificación. Todos en el valle consideraban el color de piel como fundamental. El tono de pigmentación es el método más seguro y más rápido para determinar exactamente quién eres. Mi mamá por ejemplo, siempre se refería a mi papá como indio cuando se ponía borracho y la acusaba de ser adicta a la aspirina. Si los vecinos se ponían borrachos en las fiestas bautismales y bailaban toda la noche música norteña, ellos se estaban comportando como 'indios'."

"Decidí irme a El Paso, el lugar donde nací, para ver si podía encontrar el objeto de mi búsqueda. Aún quería saber QUIÉN demonios ERA YO realmente." (*The autobiography...* p. 112).

Los mexicanos no sólo rehusaron convertirse en ciudadanos norteamericanos sino que su nacionalismo frecuentemente se intensificaba mientras permanecían en este país. Este fenómeno era parcialmente una reacción defensiva contra la discriminación, pero también era debido a la proximidad de la madre patria y el sentimiento de que la estancia en Estados Unidos iba a ser temporal.

El proceso de *americanización* (ya sea consciente o inconscientemente). Es un presente continuo. Es el presente y una realidad de la que no se puede *despegar*, porque también es un

ciudadano norteamericano, quiéranlo o no, propios y extraños. Sin embargo, la noción de americanización, descansa por otra parte, sobre el supuesto de una sociedad constituida y fuera de la historia, ya que la sociedad estadounidense se constituyó apenas hasta principios del siglo XX, como un gran mosaico de migrantes de todas partes del mundo. No era una totalidad acabada sino más bien, un proceso histórico de continuas confrontaciones y asentamientos, aunque como un problema psicológico tendemos a rotular o estigmatizar estereotipos, en su viaje de búsqueda interior y exterior, que realiza a Ciudad Juárez, México, es señalado de que no parece norteamericano, de una u otra manera surge su lado *americana*, al ser encarcelado, despreciado, y maltratado por mexicanos, de esta manera también es discriminado en territorio mexicano, por ser norteamericano, y además la juez lo regaña y recomienda que aprenda el idioma de su padre.

En México, aunque no pasa más allá de la frontera, el *Búfalo café* se siente como en casa, quizá un *hijo pródigo*. Encuentra a dos prostitutas, se acuesta con las dos, se emborracha en la "Cantina de la Revolución" y pasa una semana tomando tequila, comiendo tacos y haciendo el amor. Pero luego es encarcelado por insultar al portero de un hotelucho y en la cárcel lo desnudan, le quitan todo el dinero que le queda, y el juez, para colmo, es una mujer, quien le dice que ¿por qué no aprende el idioma de su padre, el español?. Pero luego, ¿cuál es su casa si no es México, la patria de su padre? Luego, al cruzar la frontera, el guardia norteamericano le dice que no parece *americano*. Los dos países lo rechazan, al revelar su realidad bicultural sino entrecultural.

Acosta parece abrir la puerta, anteriormente vedada, al mestizaje entre chicanos y angloamericanos, o por lo menos trata de encontrarse y de reencontrarse, por lo que pide una comprensión y una convivencia más humana, a lo que siente por momentos desesperación y por otros coraje: "Soy un *búfalo café* solo y con miedo de enfrentarme al mundo, a un mundo para el que yo no estaba hecho". Un hijo de puta me dice que no soy mexicano y otro me dice que no soy norteamericano. No tengo raíces en ningún lado". (*The autobiography...* p.122).

Las circunstancias fomentaron el nacionalismo de un Chicanismo, lo que se traduce en una vuelta hacia sus orígenes mexicanos y repudia al sistema estadounidense que se concretas en diferentes acciones, (como ésta, como la de escupir un *símbolo totalmente norteamericano*), y así fomentaron el nacionalismo. La conjugación de discriminación, soledad, y continuo ir y venir llevó al desinterés por la sociedad norteamericana (e incluso repudio) y, en oposición a la identificación como *Chicanos* en una especie de nacionalismo.

La discriminación y el nacionalismo, a su vez, crearon un círculo de continua conflictividad. La fricción entre los mexicanos y otros grupos nacionales era común. En la medida en que estas fricciones incrementaban el aislamiento, los mexicanos reafirmaban su mexicanidad y, con ello, su distinción y separación de la sociedad circundante: “Teníamos que pelear en contra de los Okies (habitante de) porque ¡Nosotros éramos mexicanos! No importando que mi hermano y yo fuéramos forasteros en nuestro propio terreno. Ellos se habrían reído si les hubiésemos dicho que éramos del este. Para ellos éramos ‘envaselinados’, hispanos y negros. Si vivías en el lado oeste, cruzando las vías, y teníamos piel café (morena) tú eras mexicano”. (*The autobiography...* p. 45).

Los mexicanos eran conscientes de la discriminación, vistos como seres inferiores, pero en primera instancia no lo interpretaban en un sentido estrictamente económico. El prejuicio hacia ellos por los caucásicos anglos, significaba desprecio y rechazo por sus formas de vida y trabajo, y era quizás la expresión más visible del choque entre formas distintas de concebir el mundo. Pero también estaba la discriminación hacia su color de piel, su olor y su físico. Como en el pasaje en la escuela elemental, cuando una *gringuita* le dice que *apesta*.

Después del viaje que realiza a México, se siente más él, puede reconciliarse consigo mismo y con sus raíces, por lo que decide cambiarse de nombre y se autodefine como *El Búfalo café*: “Por lo que en realidad me despidieron fue por mi nuevo nombre: *Búfalo Zeta Brown*. General Zeta fue el nombre de un héroe en una película clásica: *La cucaracha*. Era una combinación de Zapata y Villa, con María Félix como la *femme fatale* (mujer fatal). Me quedaba perfecto. Y *Brown Búfalo*, por el enorme animal americano que ha sido flagelado al punto de la extinción... Me siento como en casa. ¿Así que ahora Gilbert me invita a un movimiento? Debe ser algo o nada, pero ¿por qué no? Soy un búfalo libre en un lugar horrible, buscando algo de diversión. Sigo sin creer nada.” (*The revolt...* p. 20).

En la defensa del juicio de San Basil, *Zeta* se remonta a los orígenes para explicar y definir la situación de los chicanos. Cuando se realiza uno de los juicios y *Zeta* señala que el juicio se ha efectuado con racismo debido a que todos los acusados son chicanos, se cita a la doctora Moore de la Universidad de California de Los Ángeles (UCLA) para definir lo siguiente, cómo ve el resto de la sociedad norteamericana o cómo define a los chicanos, y lo que piensa de ellos.

#### Una carta de *Zeta* al barrio

Estimada Raza:



Hace tres años que llegué al Oeste de Los Ángeles en busca de una historia sobre las actividades de La Raza. Pero en su lugar, encontré mi propia identidad como un verdadero hijo de La Raza Cósmica. Vine de visita y como escritor, pero como me lo pidieron ustedes, Raza, y contra mis deseos personales, me he quedado en esta metrópolis, infestada por el smog y el racismo, como Abogado Chicano. (Asumo que este comentario es sobre las necesidades de nuestra gente, y no crítica de mis habilidades como escritor).

Trabajé por un mes en la oficina del Defensor Público, por un mes, hasta que me corrieron por mi participación en actividades de La Raza y mis críticas del sistema judicial, que nos condena sin conocernos y nos sentencia sin permitir que nos defendamos con nuestro estilo propio.

Después del arresto de "los 13 East Los Angeles", el Comité Chicano de Defensa Legal que financió mis actividades hasta que algunos de sus miembros decidieron que no había suficientes fondos para continuar nuestras relaciones; decidieron que el poco dinero que había era más importante para marranos de fianzas (bail bond) que para el licenciado.

A razón de los esfuerzos de la redacción de la Revista *La Raza*, y otros Chicanos en el East de Los Ángeles, el Fondo México-Americano para Defensa Legal, financiado por la Sociedad Ford (Ford Foundation), decidió emplearme como abogado bajo la dirección de su Jefe Salchicha en San Antonio y sus lambiscones en el East de los Ángeles, esos valientes avariciosos que se autollaman *defensores de la fe*.

Después de seis meses, en enero de 1970, estos abogados maricones me pidieron que renunciara, y para callar sus remordimientos, me pagaron suficiente dinero sangriento para mantenerme vivo... y para mantenerse vivos a sí mismos.

En agosto de 1970, el Programa Reggie (OEO) me dio una beca para continuar mi trabajo en el barrio. Expresamente me dijeron que aunque las reglas del programa contra la pobreza no permitían mi participación en casos "criminales", ellos se asegurarían que yo fuera pagado. También acordaron venir a mi defensa si se me atacaba por mis actividades.

Como ustedes saben, "Cara de Marrano Nixon" ha decidido destruir todos los programas de Ayuda Legal en el país; al menos esos que él cree le dan ayuda y albergue al "enemigo". El "cowboy" Reagan ya ha empezado la destrucción del programa de Cruz Reynoso de Asistencia Rural Legal de California (CRLA). Juntos en menos de un año, acabarán con cualquier oportunidad del Chicano para encontrar representación legal adecuada.

Recientemente los abogados Hugh Manes y Dick Weinstock de la Sociedad de Ayuda Legal de Los Ángeles (LANLSS), me informaron que sus programas y sus trabajos, por supuesto,

podrían ser salvados si, 1) yo resignaba, o 2)dejaba de defender criminales. Siendo *el Bifalo* Moreno que ustedes me han hecho, les dije que se metieran su trabajo.

En estos días represento a los *Biltmore 6*, seis Chicanos acusados de conspirar para incendiar el Hotel Biltmore mientras que el "cowboy" Reagan vomitaba su racismo sobre los problemas educacionales del Chicano, en abril de 1969.

El 23 de marzo comenzaré con la defensa de Rodolfo *Corky* González, que será procesado por segunda vez, por el mismo delito (su participación en la Moratoria Chicana del 29). Y en mayo, representaré a Raúl *Papus* Martínez, en su juicio por asesinato. El incidente resultó de un atentado contra su vida por ciertos "tapados" y bajo la dirección de ciertas "ratas".

Mi opinión es que la presente revolución sólo tendrá éxito cuando dejemos de engañarnos de que todavía hay esperanza de sobrevivir en este sistema racista.

La esperanza que nos da la Ayuda Legal es un paso en dirección equivocada. A pesar de las buenas intenciones de los "gabachos" liberales que nos defienden a su manera, estoy convencido que ultimadamente estaremos mejor cuando la Ayuda Legal, y otros programas del gobierno, se salgan del barrio. Si debemos sufrir, hagámoslos solos, sin miedo y con la dignidad de los que prefieren libertad a limosnas. Si estos "gabachos" liberales estuvieran seriamente trabajando para la Raza, tomando órdenes de la Raza, y realmente haciendo algo de valor, tal vez mi conclusión fuera diferente... pero la realidad es que todavía nos ven como "los prietitos" que necesitan su ayuda y actúan como los patronecitos de ayer (arrogantes y paternalistas).

Raza: a pesar de los constantes chismes sobre mi personalidad y vanidad, me presento ante ustedes como cualquier soldado que ha aprendido a tomar lecciones del pasado. Estoy listo a tomar órdenes de mi comunidad de La Raza Unida.

Específicamente: ¿Resigno? ¿Debo de parar de defender *criminales*? ¿Les digo a Nixon, Reagan y a la Ayuda Legal que se vayan a la chingada?

Espero su respuesta. Espero su apoyo.

*El Bifalo café*

## Capítulo 5: Reinaldo Arenas.

Nació en 1943 cerca de la ciudad de Holguín, antigua provincia de Oriente, y muere en Nueva York, en 1990. Nacido en el medio rural en 1943, Arenas vio la luz como hijo ilegítimo en el seno de una familia compuesta en su mayor parte por mujeres. Ese es su primer exilio: saberse diferente a los demás niños, no tener padre.

Hijo en un mundo muy humilde, de origen campesino, de agricultores de la provincia de Holguín, Arenas empezó ir a la escuela a la edad de 10 u 11 años, su madre le enseñó a leer y a escribir. Hijo único de una madre sola. Rodeado de una familia predominantemente de mujeres, se crió en el seno de la familia de los abuelos, rodeado de sus primos y tías - mujeres abandonadas por sus maridos y que regresaron con sus hijos al seno de la familia paterna -. Ese mundo de su infancia se ve reflejado en la novela *Celestino antes del alba*. Durante su infancia, dentro del seno familiar se habla de manera cotidiana de brujas, duendes, un mundo mágico, donde practicaban la religión espiritista, donde sus tías eran las médiums.

Su infancia se desarrolló sin libros, sin escuela casi, pero la considera como “el momento más literario” de su vida, por la magia y el misterio; su infancia poblada de mitos, donde se destaca la familia de la abuela.

Fue criado en circunstancias de pobreza, por una madre que fue abandonada por su esposo, por una colección de mujeres jóvenes que fueron igualmente traicionadas y por su abuela materna. Esas mujeres le enseñaron a odiar a su padre ausente: “Mi abuela y todos en la casa trataron de educarme siempre dentro de un gran odio hacia mi padre, porque había engañado — ésa era la palabra— a mi madre. A través de las memorias, (*Antes que anochezca*) la hostilidad de Arenas al machismo representado por su padre coexistirá con su atracción sexual hacia los hombres. La intensidad del sentimiento dirigido por la familia contra el padre se complementaba por una relativa indiferencia con el hijo. Para su madre, Arenas era un recuerdo vergonzoso de su categoría de mujer engañada, y por ello sus sentimientos eran hacia él ambiguos. Él se sentía más cerca de su abuela, quien era más cariñosa con él. Pero ella no podía dedicarle demasiada atención, cargada con la responsabilidad de dirigir una casa grande. Para su abuelo, un hombre brutal que golpeaba a su esposa regularmente, Arenas era un miembro de la casa irrelevante y un

poco extraño, no alguien para tomar bajo su protección y educado en las costumbres de un patriarca.

Su niñez no sólo favoreció su vocación poética sino que le abrió el mundo del erotismo; la mera observación de la naturaleza agudizó precozmente su sexualidad. Y la promiscuidad con tan numerosa en una casa humilde hizo el resto. Es testigo de la frustración sexual que casi siempre se imponen las mujeres; de ahí el impresionante retrato de la tía Adolfinia en el segundo capítulo de *El Palacio*; tanto se indigna que muy pronto echa abajo todos los tabúes, aun más al darse cuenta que no le merecen ningún castigo divino "sus pecados"... Entonces clama por "lo vital", tanto en su vida como en su obra.

Sin embargo, no todo fue hambre y terror, hubo momentos privilegiados, casi idílicos. El deshojar del maíz es una labor colectiva que se efectúa entre familiares y vecinos, en medio de risas y cuentos, mientras se saborean unos dulces exquisitos: escenas descritas con nostalgia en *El Palacio* y en las "Memorias". Como también las inolvidables Novedades en el campo, época de tregua y de reconciliaciones, de relativa abundancia, de festejos; pero en *La Vieja Rosa*, el horror de un suicidio agua la fiesta. Y en *La Loma*, "La cena pascual", un banquete a lo Rebeláis tropical, no es tal para los esclavos, ni siquiera para los amos que revientan de comida, ignorantes del trágico desenlace que les espera. En *Viaje a la Habana* de la novela homónima, a pesar de la prohibición oficial (el hecho es auténtico), siguen celebrándose las Navidades con todas las de la ley, se sirve el lechón asado adquirido en bolsa negra (es una de tantas transgresiones); en las "Memorias" tanto como en *El Viaje*, Reinaldo Arenas hace hincapié en carácter ritual de las Pascuas, concepto reforzado por el lenguaje: "mi abuela oficiaba", "lugar mágico", "leyenda". De ahí que en *Viaje* los que pasan por alto la prohibición oficial de celebrar las Pascuas sean los defensores de una tradición añorada.

En el pueblo, una vez al año se celebra la feria, único entretenimiento, pero que se hace más patente la frustración de la madre tan joven, tan atractiva, que se impone rigurosa castidad, temerosa de nuevos engaños. En *El Palacio*, la angustia de las tías solteras resulta aún más trágica, ya temen el lunes, y los infinitos días monótonos que seguirán para ellas (207-210). Otros momentos de la feria anuncian el exhibicionismo de la pareja que protagoniza *Que trine Eva*.

Es trascendental el papel de la madre en la vida y obra de Reinaldo Arenas. Alternan el amor, la piedad, la rebeldía del hijo inconforme. Una escena muy característica por su poder metafórico, es la imagen de la madre barriendo, barriendo casi siempre, tal como aparece en *Celestino*, en varios cuentos de *Termina el desfile* y en *El Palacio*.

El único encuentro con su padre; sucedió cuando Reinaldo Arenas tenía cinco años; la escena se le quedó grabada para siempre, ya que reaparece algo de su vida, tanto en uno de los collages de historias reales insertados en *El Palacio* (100), como en varias entrevistas, y con mucho humor y patetismo en *Havana*, el hermoso largometraje de Jana Bokova. La gardeliana canción tan melodramática como cursi que le habían enseñado en su casa, sobre un hijo que mata al padre para vengar a la madre “engañada”, no es ninguna invención suya, y en las Memorias cita una copla. Tal énfasis en el tema nos señala que nunca aceptó la idea de la soltería de su madre. De ahí su violenta indignación contra el machismo imperante. Y su rabia contra la sumisión a los tabúes impuestos por la sociedad. ¿Por qué no pudieron la madre y las tías “amarrar un hombre”? Alternan la rabia y la compasión, “Y fue entonces cuando comenzó a interpretar a toda su familia, y en una familia de “mujeres abandonadas” les inculcó pues aquel odio expresado, para citar un solo caso, en *El Palacio* (1980: 79 y 82), tirada lírica y fervorosa sobre la tía Digna explotada, humillada, y por último abandonada por el esposo. Al cariño, a la socarronería y a la rebelión, se añade un sentimiento de culpa que a su vez rebela más al hijo.

Crece bajo la dictadura de Batista (1952-1958). Padece las miserias de su tiempo: hambre, violencia, abusos. Se abre a la juventud con el comienzo de la Revolución Cubana en 1959. Se va a La Habana y se inicia en la literatura.

Reside en una modestísima circunstancia en el hogar materno hasta el año de 1958, cuando decide alzarse con los rebeldes militares que operaban en las sierras cercanas de Gibara contra el régimen de Fulgencio Batista.

En 1958, Arenas tenía más de quince años y quería alzarse con los rebeldes para derrocar a Batista, por ello sale de Holguín para refugiarse en la Sierra, al momento que sale Batista y llega Castro al poder Arenas siente la alegría y optimismo de que las cosas van a cambiar en Cuba. Arenas recibe una beca para estudiar contabilidad agrícola en la Escuela Politécnica de Holguín. En ese tiempo, Arenas escribe dos novelas: ¡*Adiós mundo cruel!* y ¡*Qué dura es la vida!*. Influida más que nada por los seriales radiofónicos que escuchaban sus tías por aquella época. Después de que se gradúa Arenas de la carrera de Contabilidad Agrícola lo enviaron a una granja estatal, muy cerca de la Sierra Maestra, entre Bayamo y Manzanillo, en un pueblo que se llamaba William Soler. A finales de 1962 sale una convocatoria en el periódico en donde invitaba a presentarse a unas oposiciones para un curso en la Universidad de la Habana de “planificación”. Después empezó a trabajar en el INRA Instituto Nacional de la Reforma Agraria y en las noches asiste a la Universidad. En aquella época después de haber dejado la provincia oriental de Cuba, Arenas empieza a descubrir el mundo intelectual de La Habana, a

encontrar nuevos libros, ya queda atrás el mundo de la radionovela de Holguín. En la Biblioteca Nacional empieza un curso de narradores infantiles, donde Arenas presenta un cuento escrito por él mismo.

Al triunfo de la Revolución regresa a su pueblo y es becado por el gobierno revolucionario para estudiar Contabilidad Agrícola. En 1962, se va a la capital donde estudia en la Universidad de La Habana y trabaja simultáneamente en la Biblioteca Nacional.

Más adelante, según confiesa en su autobiografía, su homosexualidad. Esto implica otro extrañamiento, tanto en el seno familiar como en el mundo heterosexual. Pronto se desencanta de la Revolución y siente la represión intelectual bajo el régimen. Se siente aún más marginado dentro de su país, si antes lo era socialmente por ser homosexual, ahora lo es doblemente por ser disidente. Lo detienen; su obra se difunde en Cuba. Después del primer premio en 1967 por su novela *Celestino antes del alba* (*Cantando en el pozo*, 1982) y unos pocos cuentos publicados en distintas revistas, su obra no se publica en su patria, aunque ya es un autor reconocido en el extranjero, especialmente tras la publicación en México de su segunda novela *El mundo alucinante*, 1969, que contiene ya gran parte de sus temas del exilio, persecución y anhelo de libertad. Vive completamente marginado a su salida de la cárcel en 1972. Hasta esa fecha ha conocido todas las gamas posibles del exilio interior y así sigue viviendo hasta 1980 en que puede salir de su país.

Al asumir una posición inconformista, individual y en desacuerdo con la ideología oficial dictada, fue la causa de que tuviera que abandonar la Isla a través del puente marítimo de El Mariel, en 1980, con destino a Estados Unidos.

La vida de Reinaldo Arenas nunca fue fácil, ni en su propia tierra ni en el exilio. Con su vida - condenada a vivir en el "leprosorio", prueba el mensaje desolador que nos representa su obra. Dos temas unifican su producción literaria: el humor y la desolación. Podemos ver su obra como una atrocidad festiva, o si se quiere, como una festividad más atroz. Más atroz porque el mensaje desolador, en muchas ocasiones, se encuentra codificado, enmascarado, detrás de algún aspecto humorístico. Extrañamente, obra y vida se fueron uniendo hasta confundirse.

Con *Antes que anochezca* Reinaldo Arenas termina el ciclo que comenzó con el amanecer de *Celestino antes del alba*<sup>121</sup>. También termina con esta autobiografía el ciclo de su vida y su escritura. Al abordar esta obra lo primero que resalta es la intención del autor de no separarla del resto de su producción. Comparte con sus novelas la circularidad que se expresa

---

<sup>121</sup> Arenas inicia en *Cantando en el pozo* un ciclo que va del amanecer del personaje-niño-autor que se cierra con la muerte del personaje adulto - autor de *Antes que anochezca*.

con la introducción - fin, una circularidad total que el autor hace evidente en el título de su primera novela *Celestino antes del alba*, y en la narración de su vida atormentada que cierra el círculo: *Antes que anochezca*. La connotación de exilio se da en el propio género autobiográfico. En un amplio sentido, y más aún en el caso desgarrador de Arenas, una autobiografía es una indagación del autor en su propia vida: es una afán por integrar su propio yo, por hacer coherentes las rupturas, las angustias que ha vivido. Arenas logra esa unidad a través del hilo que se inicia desde el primer recuerdo del personaje, un niño de dos años que come tierra junto a su prima, y que se desarrolla ante los ojos del lector hasta convertirse en un hombre exiliado que anuncia su suicidio en el prólogo. Por tanto el prólogo es el inicio de la autobiografía que anuncia, a la vez, el final de su vida y el final del texto. En el caso de Arenas, éste género - la autobiografía - le dio la posibilidad de poner en perspectiva su vida, con sus valores y sus miserias, y le permite denunciar al régimen bajo el cual vivió acosado y sin derechos. Aquí expone el lado oscuro de su vida: las miserias de su familia, sus cobardías, su promiscuidad, sus miedos y sus debilidades: "Antes de la confesión yo tenía una gran compañía: mi orgullo. Después de la confesión no tenía nada ya; había perdido mi dignidad y mi rebeldía... estaba solo con mi miseria" (23). En un amplio sentido *Antes que anochezca* es la historia de una personalidad, del desarrollo de un ser humano, de sus traumas y ansiedades en medio de una circunstancia histórica, social y familiar específica marcada por todos los desamparos, herida por todos los exilios. Su misma vida personal es la más amarga crítica a la historia social que padeció y al sistema político del cual él también es producto.

Su condición de marginado social y la íntima escisión de su ser, explican la estructura de su obra, que tiene que ser circular, porque Arenas y sus personajes viven buscando su centro. Son como cuerdas buscando juntarse con su principio en un círculo constante<sup>122</sup>. Esta estructura circular de su obra se puede relacionar, de alguna manera, con el círculo de su vida condenada por la opresión, la enfermedad, la desgracia, la muerte y por el círculo de una situación existencial caracterizada por el exilio perenne. El sentirse marginado de la acogida, del calor familiar, del amor, pero especialmente de sí mismo, le hace concebir sus personajes y su mundo de ficción como una vasta intemperie que cerca al ser humano por todos los lados. Arenas es un hombre amenazado por la intemperie y la desolación interior de no encontrar satisfacción con su propio yo ni con la parte más íntima de su ser. Así lo afirma al decir que "lo único que nunca nos abandona es la insatisfacción" (*El color*, 184). En *El color del verano*, todo el pueblo llega al

---

<sup>122</sup> Es por eso que utiliza la estructura de la novela picaresca, la novela circular en que un marginado es testigo y narrador de su vida, y cuyo prólogo remite a un final que a su vez se cierra con el principio.

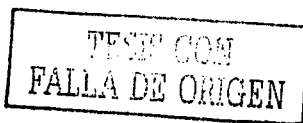
exilio final y total al hundirse la isla en el mar definitivamente. Ya no hay tierra a la que regresar, ni siquiera una posible añoranza del retorno. De ahí a la intemperie, simbolizada en el mar abierto y desolado del que no brota ya la alargada configuración de su isla, se convierte en la imagen de la huida sin meta y sin regreso. Con *El asalto* completará el desarrollo y la destrucción interior del personaje de la pentagonía. Ambas novelas pueden verse así como los dos posibles finales de una misma historia.

Al igual que su autobiografía, *El color del verano* de 1991 es también una obra al borde de la muerte, y como *Antes que anochezca*, Reinaldo Arenas también había comenzado esta novela años atrás en Cuba: "... desde hace muchos años estando en Cuba, concebí parte de la novela. Allá incluso escribí algunos capítulos" (*El color del verano*, 246). En general, la obra areniana no se puede encerrar dentro de un orden cronológico de publicación, tanto la autobiografía como ésta y otras novelas corresponden a una misma etapa; se inician en Cuba y se interrumpen en diversas oportunidades y se terminan poco antes de la muerte del autor.

Otro de los aspectos de la posmodernidad en Arenas se encuentra además en la violencia, en la vulgaridad del lenguaje, ya Luis Rafael Sánchez ha señalado esa intención de lo soez como discurso de ruptura. "lo soez es el acercamiento crítico que se anima a demoler para desenmascarar y poder conocer"<sup>123</sup>. Esto refuerza las características posmodernas de la obra areniana imponiendo como señala Alejandro Morales, "una relación agresiva ... amenazante entre el lector y el texto"<sup>124</sup> lo cual se manifiesta en los insultos continuos, incluso hacia sí mismo. Esa autodestrucción se ve en toda la obra areniana como una constante, por lo cual la palabra *explosión* abunda en toda la novela y se complementa con la idea de *roer*: "En tanto los roedores, enterados del último crimen de Fifo, roían con más furia la plataforma insular mientras lloraban" (*El color*, 431), para revelar esa intención destructiva del lenguaje y la imaginación, que Perla Rozeneveig ve como "terrorismo lingüístico" (97), y que de algún modo sirve de sustituto a la imposibilidad natural y física del protagonista de destruir por sí mismo todo lo que quiera aniquilar. En su forma más descarnada, el lenguaje trata de destruir toda la tradición y dentro de ella los valores trascendentes tanto familiares como religiosos. Se advierte además que el propósito de la transgresión y el uso de las palabras más groseras y descarnadas también están determinados por un deseo de desnudar el lenguaje de todo retoricismo hipócrita y por supuesto de chocar, de ofender al lector: "Tenía un cáncer en el culo" (*El color*, 67). La crudeza de la

<sup>123</sup> Luis Rafael Sánchez, "Apuntación mínima de lo soez", *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*, Rose Mine, (Gaithersburg: 1981) 14.

<sup>124</sup> Alejandro Morales, "Y se lo tragó la tierra. La tradición oral como estructura de la cultura postmoderna" *Nuevos Textos Críticos* 6.3 (1990): 154.





expresión reafirma la violencia del lenguaje que a su vez destaca la violencia continua de la mayoría de las novelas de Arenas, en una historia sin tiempo, porque "el pasado a través de la memoria se vuelve presente interminable" (Eite, 104). Parecido en muchos aspectos a Juan Goytisolo, Reinaldo Arenas va más lejos que éste en la desacralización del discurso, porque termina por destruir a su país en *El color del verano*, y así mismo y a su madre en *El asalto*. A partir de su memoria individual, el escritor cubano recrea la historia de su país como un terror continuado. Este lenguaje agresivo le sirve a propósito de transgredir todos los valores y apariencias de una sociedad que castra la libertad individual.

*El asalto* es una novela de tremenda violencia en que se repite, al igual que en el resto de la obra areniana, la palabra "estruendo" con un sentido aun mayor de destrucción y de alienación. Su odio en realidad no tiene sosiego aunque acabe con sus enemigos porque está dirigido a sí mismo y hacia su madre, es decir, hacia su raíz: "Puedo hablar, puedo susurrar y decir que fue el de al lado y joderlo ... Pero mi madre sigue viva..."

Arenas desafía y desenmascara un estado en que el ciudadano vive "sin hablar como ordena el reglamento" (29) y en donde las cosas ya no tienen nombre. "avanzando la no - noche, en medio del estruendo de los extractores del jugo patrio" (88). Se ha robado al ser humano de toda condición pensante, y también de todo recuerdo en un sistema totalitario, puede ser subversivo: "la memoria es diversionista y pena exige" (20).

Arenas en el extranjero, pudo empezar un nuevo ciclo, que estuvo marcado por el exilio territorial, en el cual, sin embargo, vibra un cierto matiz esperanzador: un ciclo en el que comienza a ceder el lenguaje de la furia, pero que la muerte no le permitió desarrollar.

Las novelas de Reinaldo Arenas hacen su aparición precisamente en el periodo de relaciones más crítico y de mayor fricción entre el régimen transformado en marxista del 26 de julio y la expresión literaria y artística de los creadores cubanos, quienes todavía se encontraban cultivando el discurso literario adecuado para la expresión nacional. Por lo mismo, coincidente con el estado de la revolución está solidarizando las ideologías nacionales y fundamentando sus doctrinas de partido, así como reformulando las directrices poéticas que deberán regir en el futuro toda expresión artística producida dentro de lo que se entiende es una sociedad en revolución. Esta situación de acomodamiento y búsqueda de armonía entre los principios ideológicos discordantes, comenzó a manifestarse desde los primeros años de la revolución cubana como revelan "Las palabras a los intelectuales" por Fidel Castro, los días 16, 23 y 30 de junio de 1961 ante el Consejo Nacional de Cultura.

Esta incómoda y tensa circunstancia se caracterizará, por un lado por una actitud cada vez más dirigente y amordazante por parte del nuevo sistema establecido, y por el otro, por una incesante búsqueda de nuevas formas de expresión disimulada por parte de los artistas. Muchos de los literatos que compartían y simpatizaban con el nuevo régimen (Carpentier, Vitier, Guillén), apoyaron los supuestos revolucionarios aún cuando sus producciones literarias no respondían a un estricto canon ideológico. Otros personajes del mundo literario y artístico de comprobado renombre (Carlos Franqui, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy) se opusieron y rechazaron estos dictámenes por considerar que los mismos transgredían los más elementales principios de la libertad y la expresión artística, por ello Reinaldo Arenas descubre las infinitas posibilidades artísticas del recurso de la alucinación como punto de vista, estructura y forma literaria, la cual al ser apoyada por los principios y los recursos del barroco y las formas abiertas, producen unos "formatos" un tanto complejos y difíciles de entender, ideales para expresarse dentro de una circunstancia donde el disimular o no un mensaje literario podría ser la diferencia entre la libertad o la reclusión, el paredón o el exilio.

La obra de Reinaldo Arenas, sin lugar a dudas, se mueve en un ritmo cíclico. Aunque la crítica literaria haya reconocido una estructura cíclica subyacente en algunos textos del autor, sobre todo en *El mundo alucinante* y, en menor medida, en las novelas de la llamada "pentagonía", (falta todavía un estudio global de los ciclos narrativos y no narrativos - en general. Además los textos breves han sido analizados muy raras veces con detenimiento, y así ha quedado casi ignorados no solamente por gran público, sino también por una buena parte de la crítica literaria). Por ende, la necesidad de interpretar también estos textos dentro de sus ciclos narrativos correspondientes y de establecer las relaciones de los ciclos entre sí y con la producción textual de Arenas en general se impone.

No es de extrañar que para nombrar su ciclo de cinco novelas, Reinaldo Arenas haya creado el neologismo "Pentagonía" en vez del esperado "pentalogía". No es de extrañar que *El Palacio de las blanquísimas mofetas* no conste de capítulos sino de "agonías", y que su primera palabra sea "La muerte".

Con la excepción de *El mundo alucinante*, donde la "carta-prólogo" indica implícitamente el año de 1963 al referirse al "tiempo que en estos días te hará cumplir doscientos años", los textos publicados por Reinaldo Arenas se editan generalmente con una fecha al final.

Las primeras novelas de la pentagonía y otras más evocan más ampliamente el mundo familiar. La madre, las once tías; la abuela, pudo inspirar la heroína de *La Vieja Rosa* y a la del *Palacio*. En las Memorias aparece la tía Mercedita que, "poseída por un espíritu", se sintió

envuelta en llamas”, tal como le sucederá a Rosa: fue un hecho “real” - al menos para los testigos de aquella escena de “despojo”- que en la ficción literaria se convirtió en otro hecho también real, el suicidio de una guajira ya explotada, ya explotadora, víctima de la reforma agraria, y traicionada por sus propios hijos. El mito se volvió historia.

Si bien es cierto que las Memorias confirman lo que todos sabíamos: el carácter fuertemente autobiográfico de gran parte de la obra, no sospechábamos que en varios libros suyos, unos episodios y personajes que de tan delirantes parecían mero producto de su imaginación, se vinculaban estrechamente con su realidad, pero disfrazada hasta hacerla a veces irreconocible. Resulta realmente asombroso ver la forma en que Reinaldo Arenas convierte al personaje más insignificante, la menor anécdota, el paisaje más monótono, en algo novedoso, burlesco, fantástico, distorsionado.

Aunque su obra literaria abarca un periodo histórico de más de cuarenta años, fundamentalmente la condición de este escritor, marginado y disidente en una sociedad férreamente reprimida.

El suicidio que lo había acompañado a lo largo de su vida, es un tema obsesivo en la obra literaria. Así pues, incluso, el sida, la enfermedad mortal que contrajo y que años más tarde la manifestaría, también ocupa un nivel político dentro de este mundo y de esta realidad del poder:

Siempre sentirá Reinaldo Arenas nostalgia del campo, de la naturaleza; de ahí su rechazo a Holguín, ciudad provinciana achatada que ni siquiera tiene mar (*Palacio* 90) lo cual no le impide sentirse deslumbrado por las capitales, desde La Habana hasta Nueva York pasando por Madrid y París.

Al intentar indagar sobre las causas de su homosexualidad, y valiéndose del psicoanálisis; se pregunta si no estará buscando lo mismo que la madre: a un hombre. Él sufrió no sólo las incesantes persecuciones contra los homosexuales en Cuba, sino las enfermedades hasta que le costó la vida.

Toda la obra de Reinaldo Arenas está basada también en la muerte, no sólo en la de sus personajes, sino en la idea de la muerte como la verdad más poderosa, una visión en la que la vida y la muerte se confunden y llegan a ser una sola. De tal manera que en sus novelas los personajes viven desde la muerte y desde ella reescriben o reinventan su vida. No es de extrañar que en toda su obra se perciba una voluntad suicida, porque para este escritor, “lo único que reivindica al hombre es el suicidio, de ahí que toda gran obra sea una aspiración suicida” (*El color*, 184). Pero también porque la muerte representa el único acto seguro, en la vida de un hombre, “la eterna compañera”, la que siempre se encuentra al lado de nosotros, al cometer el

suicidio, él mismo decide en ese momento lo irremediable, lo que le espera a todo ser viviente, la muerte... Pero, al suicidarse, él comete un acto transgresor, de condenación, pero al mismo tiempo de salvación, al dejar de sufrir. Para lo que requiere el suicida un enorme valor para dejar de existir, pero a la vez también comete un acto cobarde al desprenderse de la vida. Los personajes de sus novelas o se suicidan o se autodestruyen. En *Celestino antes del alba* el personaje central es un niño que intentó suicidarse y que cuenta la novela desde la muerte, por eso hay una constante referencia a la muerte: "y cruces y cruces y muerte y muerte" (*Celestino*, 17)<sup>125</sup>El personaje de *El palacio de las blanquísimas mofetas* regresa a buscar un fusil sabiendo de que va hacia la muerte. Ambas novelas tienen relación con *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. El mismo Arenas reconoció (en entrevista con Jesús Barquet) que "Rulfo es también campesino como yo. Nosotros vivimos con los muertos. Ellos forman parte de nuestra vida como la muerte...". Muchos de los personajes de Arenas, como los de Rulfo, hablan desde la muerte<sup>126</sup>, y expresan con fuerza, al igual que en la novela de Rulfo, el sentimiento de orfandad por la ausencia del padre. En *Otra vez el mar*, la tercera de la pentagonía, el protagonista se suicida y, como en las anteriores, narra la novela desde la muerte. En *El color del verano* todo el pueblo se suicida al arrancar la isla de su plataforma insular, y hundirla después en su incapacidad de llegar a un acuerdo: "Es una isla que se desgarrar por dentro y confía en la explosión final" (164). En *El asalto* la muerte y la destrucción es total. La vida ya no vale nada porque los seres humanos han sido reducidos a la nada, a una condición animal de supervivencia y obediencia donde los únicos sentimientos son el odio y el miedo. Para Arenas, "el hombre moderno no es ni siquiera fiel a una sola infamia; necesita colaborar con varias para traicionarlas a todas" (*El color*, 183).

La impresión creada en las memorias del clima político en Cuba durante los primeros años de la revolución es de un dogmatismo izquierdista absolutamente intolerante de cualquier forma de disidencia; "El ambiente de la Revolución no permitía discrepancias; imperaban el fanatismo y la fe en un futuro "luminoso", como repetían incesantemente sus líderes" (83). Estos líderes, miembros del viejo partido comunista (Partido Socialista Popular) se hacían ilusiones de poder controlar a Castro y a los suyos, a los que consideraban simples aficionados, no familiarizados con la doctrina del partido. Pero Castro estaba consciente de sus hechos, y como resultado algunos de sus líderes fueron enjuiciados, terminando con el intento del partido comunista para tomar el poder.

<sup>125</sup> Las citas de *Celestino antes del alba* son tomadas de la edición de La Habana, 1967. Aunque esta novela después se reeditó con el título de *Cantando en el pozo* (Barcelona: Argos Vergara, 1982).

<sup>126</sup> En la obra de Juan Rulfo todos los personajes están muertos. En *Celestino antes del alba* también hablan personajes muertos y hay un coro de primos muertos.

La primera visita de su madre a la cárcel del Morro; ambos se echan a llorar, el hijo advierte “como había envejecido” su madre en sus meses de prisión, y siente deseos de abandonarla “para no hacerla sufrir”. Dichos comentarios esclarecen tanto las primeras obras de la pentagonía como *El Color del verano* y *El asalto*.

Para Arenas, Castro tiene algo en común con la tradición de los dictadores latinoamericanos. “Sí, siempre hemos sido víctimas del dictador en turno y, quizás, eso forma parte no sólo de la tradición cubana, sino de la tradición latinoamericana, es decir, de la herencia hispánica que nos ha tocado padecer” (115). Para ser justo con Castro, debe añadirse que no es un tirano sanguinario como Trujillo ni un corrupto como Batista. La Revolución ha realizado muchas cosas positivas, particularmente en los campos de medicina y la educación. Sin embargo, Cuba y el partido comunista cubano han sido víctimas de Castro, hasta el punto de que se le ha permitido hacer lo que ha querido con los dos, para detrimento de ambos. Para Arenas, Castro ocupa el papel de “padre malo que rechazó a su madre, condenándola a una vida de vergüenza y falta de amor”. Para Arenas, Castro traiciona a la Revolución Cubana. El alcance de esta traición puede medirse por la brecha entre la retórica de Castro —en la que, según Echavarría, Arenas creía en un “nivel muy profundo”—y la realidad deprimente de la vida de Cuba.

Sólo una de las novelas de Arenas, *Celestino antes del alba*, fue publicada en Cuba. Arenas pudo publicar esta novela, y otras obras, sacándolas a escondidas del país. Esto se consideró un acto subversivo, y desde entonces sus actividades fueron supervisadas cautelosamente por las fuerzas de seguridad del Estado. En ese tiempo, la policía no lo persiguió activamente, sin embargo, los efectos represivos del sistema en que vivían tenían una forma de entremeterse dentro de sus relaciones personales. La indiferencia de los otros que le dio la “libertad” para experimentar la niñez como un paraíso es reemplazada por una represión con efectos imprevisibles y consecuencias amenazantes.

Arenas opinaba que bajo Castro, Cuba se había transformado en una colonia de la Unión Soviética. No tenía ninguna ilusión acerca de la naturaleza imperialista de la política exterior de ese país, y participó en una manifestación después de la invasión de Checoslovaquia en 1968: “Nosotros, a pesar del apoyo oficial del gobierno a la invasión soviética, no nos mantuvimos indiferentes. Hicimos una marcha de protesta frente a la embajada checoslovaca; fue una marcha en que participó una gran parte de la juventud habanera y donde se condenaba, abiertamente, el imperialismo soviético” (151). La marcha fue dispersada por la policía, y un gran número de personas fueron arrestadas. Arenas pudo escapar.

Arenas y su amigo Coco Salá fueron arrestados en el verano de 1973 por tener relaciones sexuales con dos adolescentes. Los dos fueron rápidamente puestos en libertad, pero el gobierno usó este incidente como una oportunidad para actuar más seriamente contra él. Se le acusó de ser un contrarrevolucionario que escribía libros que contenían propaganda en contra del régimen y que hizo que se publicaran fuera de Cuba, y se sorprendió cuando supo que varios de sus amigos habían firmado declaraciones acusándolo de ser contrarrevolucionario. Arenas pudo escapar de la cárcel e hizo varios intentos de escapar de Cuba, una vez en una llanta, tratando de atravesar a flote el estrecho de la Florida, en otra ocasión tratando de ir nadando hasta la base naval de Guantánamo. No pudiendo salir de la isla, se pasó dos semanas escondido en el parque Lenin, un parque en todas las atracciones corresponden a un tema comunista, en las afueras de la Habana. Las secciones de las memorias que describen éstos intentos de escapar se parecen a una novela romántica de aventuras. Después que fue arrestado de nuevo por la policía, fue enviado a la prisión del Morro, donde permaneció de diciembre de 1974 hasta los primeros días de 1976. "Allí es abusado sexualmente, forzado a vivir en las condiciones más degradantes e insalubres, reducido a una dieta de subsistencia que suplementa comiendo, entre otra cosa, gorriones que otro preso le había enseñado a capturar.

La acusación de inmoralidad contra Arenas no pudo sostenerse en el juzgado porque los testigos principales del gobierno, los dos jóvenes, se negaron a testificar que habían tenido relaciones sexuales con él. Sin embargo, fue forzado a confesar que había participado en actividades contrarrevolucionarias, incluyendo mandar sus manuscritos afuera del país, y obligado a prometer que escribiría novelas favorables al régimen y que se abstendría de las actividades homosexuales. Fue mandado a un campo de rehabilitación y después puesto en libertad. Pudo salir de Cuba durante el éxodo de Mariel. Arenas describe este episodio como: "... la primera rebelión en masa del pueblo cubano contra la dictadura castrista..." (298), y da un retrato simpático de las personas que entraron en la Embajada peruana como rebeldes heroicos contra la dictadura.

Fuera de Cuba, Arenas fue criticado por varios intelectuales de izquierda, entre ellos Ángel Rama, por "abandonar" Cuba. Esto le molestó, porque ninguno de sus críticos había experimentado de primera mano la represión a que se había sometido por años en Cuba. Ellos podían darse el gusto de apoyar a Castro a distancia, sin experimentar la realidad de la vida cotidiana en Cuba. A Arenas se le aconsejó no armar broncas con la izquierda: "Yo recuerdo que, cuando llegué a Estados Unidos, un cubano en Washington me dijo lo siguiente: "Nunca te vayas a pelear con la izquierda". Para ellos, pelearse con la izquierda significa atacar al gobierno de

Castro. Pero cómo podía yo después de veinte años de represión callarme aquellos crímenes” (321-22). En las memorias, Arenas no elabora lo extenso de su conocimiento de la izquierda. No todos los movimientos izquierdistas son *per se* sustentadores de Castro, algunos son bastante antagónicos. En primer lugar, Marcuse, Fromm y otros herejes marxistas proclamaron un comunismo no represivo.

Arenas no tenía ninguna razón para estar bien con la izquierda, puesto que fue tratado como un paria en Cuba, y en los Estados Unidos como un desechado de la izquierda procastrista, pero tampoco se sintió cómodo con la derechista comunidad de cubanos exiliados que proclamaban su anticastrismo. La experiencia de vivir en Estados Unidos no lo convirtió en un defensor del estilo de vida americano: “Mi nuevo mundo no estaba dominado por el poder político, pero sí por ese otro poder también siniestro: el poder del dinero. Después de vivir en este país (EU) por algunos años he comprendido que es un país sin alma porque todo está condicionado por el dinero”(332).

Arenas relata que Lázaro Gómez, un inmigrante cubano amigo suyo y que era portero fue una fuente de inspiración para *El portero*. Arenas opina que el trabajo de su amigo proletario es “uno de los mejores del mundo” (330). En conjunción con el pasaje previo a éste, este comentario expresa un sentimiento de identificación con el proletariado por la experiencia compartida de privación económica y discriminación racial.

Arenas en ocasiones dijo que era ateo, en la entrevista con Paulo Octaviano Terra, duda ¿Dios? ¿Dios?... sería una hipocresía decir que estoy seguro de su existencia. Pero tampoco estoy seguro de su inexistencia. Y aquí comienza otra vez la novela de mi vida, que es la de la desesperación”. Aquí el autor parece haber canalizado su religiosidad a través de la poesía, pero inequívocamente lo asaltan dudas existenciales, no sólo de preguntarse sobre cuestiones religiosas o litúrgicas. En *El portero* Dios es la respuesta la inquieta búsqueda de Juan. Por ello, hay en Arenas una cierta religiosidad, un cierto misticismo que no está muy claro, y que no halla una respuesta clara a sus dudas existenciales. La palabra es para Arenas como la metáfora de la religión, porque la palabra es la cabal expresión que le sirve de catalizador y que la da como Dios. fluye de manera natural, tiene una intensa necesidad de comunicar, de expresar, de decir lo que siente y piensa, y así es lo que lo calma, le da paz y consuelo. Por eso la poesía cubana está hecha de “desgarramiento y fatalidad, de un dolor nacional íntimo”, encuentra en “el aullido del poema, consuelo para seguir aullando”.

La religión de Reinaldo Arenas es distinta, sería una forma de misticismo sincrético donde domina lo africano. Un misticismo de origen más bien pagano, mezcla de santería con

ciertos asomos de religiosidad católica inspirados de la tradición familiar. ¿Ateo? Si se quiere, aunque no siempre... Y le encantaba la blasfemia, le encantaba rezar a "Santa Marica" (en un capítulo de la *Autobiografía*). El niño creció entre las tías santeras y una abuela católica a su manera, a la vez creyente y renegada. En *La Vieja Rosa*, la abuela de Cecilia Valdés en *La Loma*, la del *Palacio* con sus oraciones poco ortodoxas recuerdan la extraña fe católica de la abuela del autor, tal como la evoca en su *Autobiografía*, la que pide cuentas a Dios y a la Virgen, entre ruegos y rabiosas amenazas. También en *La Loma*, la abuela de Cecilia Valdés insulta a la Virgen, la cual contesta quejándose también de su infortunio.

En "el mar es nuestra selva y nuestra esperanza" las palabras adquieren un simbolismo que denuncia características existenciales propias de un ser humano que se ahoga en el vacío y la destrucción física y moral de su pueblo: polvo, podredumbre, desolación, nada, se repiten en el breve ensayo: "Sólo la inmensa polvareda se eleva sobre figuras sudorosas y derrotadas... Ciudad varada en su desolación estricta: pudriéndose" (30). El polvo lo cubre todo como una patina que entorpece y mata el sueño del ser humano.

La palabra *dispersión* aparece constantemente en su producción literaria: "cómo poder seguir viviendo ... con la vida partida en dos o en mil pedazos... nunca podré juntarme conmigo mismo" (*El color*, 289). Reinaldo Arenas es un hombre disperso, es un hombre de conciencia enajenada y también lo son sus personajes. Ese coraje, esa rabia sorda de ser dividido, roto, le hace gritarle a su madre: "Tú tienes tu escoba, yo no tengo más que la desesperación. ¡Entiéndeme! ¡Acéptame como soy!" (*El color*, 101).

La idea de la novela de Reinaldo Arenas se apoya filosóficamente sobre el principio dialéctico de carácter luksiano, pues en todas las obras del autor de *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *El mundo alucinante* y *Otra vez el mar* siempre aparece un personaje: Celestino, Fortunato, Fray Servando o Héctor - en una situación problemática con su circunstancia que, en todos los casos, cada uno de ellos, que es al mismo tiempo el escritor, trata de superar (evadir) ya con la imaginación; yéndose a la Sierra como revolucionario; fugándose constantemente o mediante el suicidio. Cualquier caso que se mire y de cualquier manera que se le vea, en todas las obras de Arenas nos topamos con un protagonista en busca de su destino personal y cuya interioridad (el alma), al igual que su sensibilidad, se encuentran en franca oposición con una circunstancia (el mundo) que no le permite realizarse, ni tan siquiera expresar libremente sus pensamientos. Por lo cual, la única opción que tiene el personaje es la sublimación, la huida o la evasión de la realidad mediante su conversión en obra literaria. En



todas estas obras nos encontramos siempre con un héroe cuya alma, en el decir de Lukács, "le queda muy amplia o muy estrecha al mundo en que está situado".

Arenas cuando se proyecta en sus protagonistas, cumple en cierta medida con una necesidad biográfica que constituye el primer elemento de la unidad dialéctica: la estructura subjetiva (el alma). El ambiente hostil y campesino de Celestino, la convivencia familiar de Fortunato, la realidad eclesiástica de Fray Servando y el ambiente de persecución contra los homosexuales de Héctor, constituyen el segundo elemento de la unidad: la estructura objetiva (el mundo). Ambas estructuras son independientes y constituyen, por un lado, el agón o las fuerzas de tensión del conflicto y, por el otro, la cronología histórico - social de la vida del autor en sus relatos.

En *Otra vez el mar* abarca toda la época a partir del triunfo de la revolución cubana hasta la llamada "zafra de diez millones de toneladas" en 1970. La omnipresencia de la revolución se hace evidente a través de consignas, pancartas y carteles revolucionarios distribuidos abrumadoramente a lo largo de la isla de Cuba - y del texto. Frente a esta realidad, una joven pareja, Héctor y su joven esposa sin nombre (su doble femenino), busca la distancia y su identidad durante unas cortas vacaciones junto al mar. Durante seis días y noches - correspondientes con los seis días de la creación del mundo - no logran sin embargo, evitar la dominante presencia de la memoria.

"La memoria es un presente que no termina nunca de pasar". Esta cita de Octavio Paz, proveniente de su obra "Poema", que abre la primera parte de la novela señala la inevitable función de la memoria - que la novela desarrolla - de introducir el pasado en el presente hasta fundirlos. De forma muy similar se manifiesta toda la tradición de la literatura cubana en Héctor, infatigable lector, vomita en trozos, citas y amalgamas. El ataque directo y liberador de la tradición literaria culmina con la destrucción del *Canto a mí mismo* de Walt Whitman, del poema que según el contexto en que ese ataque tiene lugar oprimía con su peso el desarrollo literario de la escritura propia, ya que se adaptaba a las normas vigentes de la sexualidad heterosexual y la creación artística.

Con este escenario dramático jugado con y por el lenguaje, el saber de la posmodernidad teoriza su propio despliegue como paradójico y no rectificable, es decir, catastrófico, cuyo objetivo final es el goce de generar nuevas ideas y nuevos movimientos hacia lo desconocido e incommensurable.

La novelística de Arenas, efectivamente, se presenta como “la más evasiva” del conjunto de textos narrativos escritos dentro de Cuba durante los términos cronológicos expuestos, pero no entendido como *divertimento* de lo real maravilloso<sup>127</sup>.

Las atrocidades que sufre Fray Servando en *El mundo alucinante* le suceden de forma insólita a Reinaldo. En *Mona*, Rey escribe que Arenas murió de sida, y lo dice cuando aún no sabía que estaba contagiado. En *El portero* el personaje de Mary Avilés se suicida tomándose unas pastillas el 31 de diciembre de 1990. No cabe duda de la veracidad del dato porque los originales fueron entregados a la Biblioteca de la Universidad de Princeton.

Arenas escribe y reescribe su obra y denuncia sin descanso el gobierno de Cuba con conferencias y reuniones y en las películas: *Conducta impropia* y *Nadie escuchaba*. Es autor de la “Carta Plebiscito” de los intelectuales a Castro. Termina con *El color del verano* (1991) la pentagonía iniciada con *Celestino antes del alba*, que incluye *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), *Otra vez el mar* (1982) y *El asalto* (1991), todas escritas total o parcialmente en Cuba, escribe cuatro novelas en el destierro: *El portero* (premio a la mejor novela extranjera en París, 1986) y las tres noveletas recogidas en *Viaje a la Habana* (1991) que incluyen *Que trine Eva*, *Mona* y *Viaje a la Habana*. Ven a la luz sus dos libros de poemas: *Voluntad de vivir manifestándose* (1989), *Leprosario* (1990). Salen en forma de libros sus ensayos recogidos bajo el título de: *Necesidad de libertad* (1982) y un libro de teatro: *Persecución* (1986).

### *Celestino antes del alba* (antes *Cantando en el pozo*, Novela, 1967)

Su primera novela, conocida inicialmente bajo el título de *Celestino antes del alba*, recibió en 1965 la primera mención en el Concurso Nacional de Novela Cirilo Villaverde, y posteriormente fue publicada en Cuba en 1967 por la Editorial Unión. Después de agotarse rápidamente dicha edición, la novela perdió el favor oficial por su índole evidentemente heterodoxa y nunca más hay sido reimpressa dentro de la Isla. Múltiples ediciones piratas, sin

<sup>127</sup> Reinaldo Arenas, en su ensayo - comentario sobre *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, hace las siguientes observaciones sobre los aspectos de lo real-maravilloso presentes en este texto: “Quizá sea esta marcada preocupación de García Márquez por entender constantemente lo que hace que la obra deslumbré siempre, pero *aterrorice* muy pocas veces; otra cosa lamentable en una novela de esta dimensión, pues hace que la misma se convierta a veces en un magnífico *divertimento*, en un cuento de *Las Mil y una noches*, pero pierde el tono trascendental, oscuro y conmovedor que son exclusivos de la tragedia. La narración se convierte entonces en la labor astuta de un pirotécnico, pero pierde el *misterio*, don exclusivo del poeta”. Citado de “En la ciudad de los espejismos” en *Gabriel García Márquez*, edición de Peter G. Earle (Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1981), pp. 151-157. Este artículo fue publicado originalmente en *Casa de las Américas* (La Habana) 48 (mayo - junio, 1968): 134-138.

embargo, aparecieron en el continente americano, lo que motivó al autor a hacer una revisión definitiva del texto en 1982, que apareció bajo la nueva titulación de *Cantando bajo el pozo*.

En 1966, Arenas terminó de escribir su segunda novela, *El mundo alucinante*, que no fue publicada hasta 1969, cuando la editorial mexicana Diógenes dio a la luz una primera edición en español. La edición francesa de 1968 — *Le monde hallucinant*, París: Éditions du Seuil — constituyó el medio de este texto al reconocimiento literario internacional que hoy goza, y con éste el nombre del autor pasó a ocupar lugar eminente en la extensa lista de contribuciones a la novelística cubana. Paralelamente a estas dos novelas, Arenas escribió una serie de cuentos, *Con los ojos cerrados*, que serían publicados años más tarde en 1972 por la editorial Arca del Uruguay y posteriormente ampliados y revisados en la edición de Seix Barral *Termina el desfile* de 1981. (colección de ficciones que no formará parte de este estudio por pertenecer a la narrativa corta).

Para caracterizar la narrativa de Arenas no sería aventurado proponer el término de *nebulizante* como el epíteto resuma la intención de esta escritura que, junto a su temprano triunfo, recibió el anatema de la oficialidad gubernamental. Ya en la reseña comendatoria que Eliseo Diego hiciera de *Celestino antes del alba* (*Cantando en el pozo*) a raíz de la publicación en Cuba, en la que ve en el acto literario de Arenas una “silenciosa explosión de fuegos artificiales en que la realidad, la alucinación y la memoria van a dibujar sobre la página el mismísimo laberinto de la creación poética<sup>128</sup>” se sintetizaba la indole multivalente, escurridiza y laberíntica de su modo de escritura, a pesar del empleo de un “idioma en uso, totalmente acorde con su propia naturaleza, puesto a servir al hombre”<sup>129</sup>.

En la zona un tanto ahistórica de la infancia tematizada en *Celestino antes del alba*, el narrador - niño sin nombre —erróneamente caracterizado por la crítica como niño idiota<sup>130</sup>—relata sus recurrentes evasivas, junto a su primo escritor Celestino (el otro lado de su “yo” especular y desdoblado). Ambos intentan repetidamente evadir la voluntad de opresión familiar impuesta por la madre y los abuelos, para los cuales es inaceptable la condición de poeta del primo, que no cesa de cifrar ininteligibles “garabatos en los troncos de las matas” (*Celestino antes del alba*, 15). Esta inscripción que “ha llenado todos los troncos de las matas con malas palabras” (*Celestino antes del alba*, 164) se emblematiza como transgresión del tradicional del formato

<sup>128</sup> Eliseo Diego, “Sobre *Celestino antes del Alba*”, Casa de las Américas, 45 (1967): 163.

<sup>129</sup> Eliseo Diego, p. 162.

<sup>130</sup> Esther Sánchez - Grey Alba finalmente ha rechazado este enjuiciamiento crítico en su artículo “Un acercamiento a *Celestino antes del alba*, de Reinaldo Arenas”, *Círculo*, 2 (1982): 15-24. Para Sánchez Grey, “el niño, por el contrario, manifiesta una fiebre creativa y razonadora que lo hace vivir mundos imaginados” (16).

paternalista epimónico, alegóricamente mantenido en el relato por el “hacha hacha hacha” del abuelo. Como palabra - arma de este discurso autoritario conlleva en su morfología palíndromo (hacha-achah) el encerramiento del signo de funcionalidad utilitaria y representacional *ad vivum*, así como la violencia reduccionista dirigida contra la interminable de poesía de Celestino (*Celestino antes del alba*, 190): poesía infinita y finita en un término que no comienza; innumerable despliegue de inscripciones silenciosas incorporadas al texto de la naturaleza; escritura muda que articula sin resonancia la total comunicación; cifra de letra poética que recoge todos los olvidos: lenguaje antes del “abla” (*Celestino antes del alba*, 11, 16, 101, 103).

En *Celestino antes del alba*, se integraban del mismo modo los textos literarios y los textos “orales” como citas ajenas a la narración. La ruptura de esta distinción entre literariedad y oralidad es una fuerza básica motriz del “deseo narrativo” de toda la obra de Arenas.

Para Arenas, ser escritor no es una profesión, es un acto mágico e incierto; uno escribe por una especie de inquisición y de inspiración o de furia, pero ¿quién nos garantiza que estas furias van a estar siempre a nuestro lado?

Así, también la escritura tiene que ser siempre revisada, renovada. En esta reactualización del pasado, del saber, consiste el funcionamiento de la memoria humana. La repetición - como la reproducción genética<sup>131</sup> -, para vencer el tiempo destructor, no debe de ser una repetición muerta.

En *Otra vez el mar*, Arenas utiliza el tiempo histórico para fines políticos y de poder: “Prendo la radio *¡Aplicando los métodos y las orientaciones de nuestro Comandante en Jefe, llegaremos a los diez millones de toneladas de azúcar en el próximo 1970...!* En 1960, en 1970, en 1980!... De manera que, en efecto, existe el tiempo. Al menos para ellos. Mañana, pasado, dentro de un mes, dentro de un siglo. ¡Dios mío, dentro de un siglo!... Al fin da hora: “las dos cuarenta y cinco minutos, hora de verano”. Dios, ¿existe el tiempo?... Aún el niño no se ha tomado su leche. Se la preparo. Con él en brazos salgo al portal. Me siento en un sillón y lo alimento. Me río (me sonrío), mirándolo: Evidentemente estaba hambriento. Termina y se queda otra vez adormecido”.

Se asiste, en cierto sentido, a una deconstrucción y desmitificación del tiempo. Este corto pasaje presenta en una sucesión invertida las concepciones del tiempo incluidas en la pentagonía.

---

<sup>131</sup> Arturo es el hijo de la Vieja Rosa. Contrariamente al ciclo de la “pentagonía”, en el primer ciclo de las noveletas existe un “texto-madre” que produce a sus “hijos”. También los otros hijos de la Vieja Rosa tenían sus noveletas correspondientes que, según el autor, se perdieron pero que quería reescribir. Ignoro si Reinaldo Arenas llegó a realizar esta idea. De todos modos, la reproducción genética es una forma de burlar y “vencer” el tiempo cronológico, como lo demuestra a nivel textual la sobrevivencia de “La Vieja Rosa” en *Arturo, la estrella más brillante*.

En un primer momento, la propaganda política utiliza *el tiempo histórico* o mejor dicho su extrapolación hacia el futuro para justificar los esfuerzos requeridos a los ciudadanos, con la finalidad de alcanzar una meta fijada sin explicaciones. El tiempo histórico que para Fortunato aún representaba una vaga esperanza en un futuro queda, desde la perspectiva de la esposa de Héctor, o sea para el protagonista de los años sesenta, reducido a una simple justificación del poder. El futuro está cancelado. El tiempo está en poder de "ellos". Y va más allá de la vida de un individuo: la Historia reemplaza a la vida como el valor más importante.

En un segundo momento, el tiempo medido a través de las horas del día también es comunicada por la radio; es un tiempo mecanizado - *Radio Reloj* - que se emite con minuciosa precisión: *es el presente inmediato* que tampoco contiene verdaderos gérmenes de liberación y satisfacción completas. En *Arturo, la estrella más brillante*, este tiempo será el "presente presente" al que tratará de escapar el protagonista. Y en un tercer momento, está el *tiempo biológico o natural* del niño que vive en sus ciclos de necesidades naturales, de hambre y de sueño. La protagonista, confrontada con esta estructura temporal, sonríe y constata su evidencia; ella, sin embargo, tiene que recurrir al tiempo medido del presente (como tiene que recurrir a la leche preparada); ya no tiene un acceso directo a aquel cielo natural.

Arenas capta la significación del mar, ya presente en el título de la novela. El mar puede considerarse, tal vez, como el personaje fundamental de la novela. Es, por cierto, lo inaceptable, lo incapturable, lo indefinido que incesantemente cambia, como lo presenta el tan logrado comienzo lírico de la novela; el mar, también, es lo que cerca y cierra a la isla, lo que la convierte, desde el punto de vista de los protagonistas, en una prisión. Pero el mar representa al mismo tiempo la circularidad del tiempo natural, biológico, del tiempo inconsciente; en su flujo y reflujos sustraído a las manipulaciones del hombre demuestra desvergonzadamente la imborrable presencia de los ciclos naturales, frente a los seres humanos oprimidos por el tiempo lineal. El mar - como los dinosaurios - es algo así como la memoria de la historia natural; es la memoria de lo otro, y por ende es sagrado:

*porque el mar es la memoria  
de algo sagrado  
que podemos descifrar  
y nos golpea.*

*Pues su opulencia es una ofensa a nuestros ojos  
que sólo han de ver campos de tierra para escarbar  
y ciudades sometidas al destierro y la consigna.*

*Porque ver el mar es reconocernos.*

*Vamos, pues, rumbo al mar.*

Así por ejemplo, su primera novela *Celestino antes del alba* es una abarcadora premonición de su obra total, cuyo título hará referencia al comienzo de todo un ciclo narrativo. Más tarde, al cambiarle el título a *Cantando en el pozo*, el significado del título no se altera sino que mantiene la idea del comienzo. El pozo es ahora el símbolo del inicio, como si toda su obra y sus personajes parecieran salir desde el fondo de este pozo.

Como símbolo representa la caída, la soledad, el aislamiento y la muerte, reflejos de la alienación que padeció. En el orden de la obra invadida por la historia, el pozo parece decir que toda esa historia que se va contando surge de un pozo y que Cuba como nación, nace de un oscuro pozo. El pozo es la muerte y en toda su novelística hay un ansia de muerte, un constante deseo de desaparecer hacia el último destierro. De este pozo de Celestino va surgiendo el personaje central. Primero, un niño, que después se desarrollará antes los ojos del lector con las siguientes novelas de la pentagonía.

Esta realidad económica no solamente introduce una medición del tiempo - en *Cantando en el pozo* existía tan sólo el tiempo natural, la salida y la puesta del sol -, sino que conduce también a la irrupción de los procesos históricos, o sea del tiempo que abarca un vasto periodo. En la novela se cuenta, desde múltiples perspectivas la lucha de los revolucionarios cubanos contra la dictadura de Batista.

Los títulos tienen una importancia primordial en toda la obra de Arenas. Así, al volver a publicar *Celestino antes del alba* en 1982, cambió el título por el de *Cantando en el pozo*, colocando el símbolo central de la "pentagonía" (el pozo) al comienzo de este ciclo y eliminando el nombre del personaje. También pensó cambiarle el título a *El mundo alucinante*, lo que finalmente no hizo. De hecho evitó el nombre de su protagonista para darle a la novela un título más abarcador. Pero estos cambios de título sólo cobran su verdadera significación solamente cuando se tiene en cuenta la totalidad de la obra de Arenas.

*Celestino antes del alba* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*, a pesar de ocuparse de la época prerevolucionaria, quedaron prácticamente fuera de los circuitos literarios en Cuba. Aunque estas novelas - y otros textos más - no incluían polémicas ni ataques personales como los que se encontrarán en obras posteriores del autor (como por ejemplo en *Otra vez el mar*, *El color del verano* o *El asalto*), su concepción estética significaba en Cuba una evidente toma de posición, distinta de las concepciones y metas artísticas formuladas por las instituciones

revolucionarias en Cuba. Esta toma de posición estética incluía una posición política que, según cierta lectura "oficial" era "contrarrevolucionaria".

Si en *Celestino antes del alba o Cantando en el pozo* se ha experimentado con la integración de distintos géneros, desde las canciones infantiles y las letanías hasta formas teatrales (dramatizadas), se integrarán ahora, aparte de éstos, los géneros del informe y del ensayo interpretativo. En estos breves "análisis" de la situación política y militar en la Cuba prerevolucionaria se localiza y se concreta el marco diegético de la novela, introduciendo también las fechas exactas de los sucesos históricos que sirven de trasfondo al texto literario. Ahora bien, los informes no tienen dentro del texto novelesco una pretensión totalizadora - son nada más que versiones equivalentes a las otras versiones textuales.

La caricaturización de la realidad como uno de los notables recursos del barroco, la utiliza Arenas en sus obras mayormente con dos propósitos primordiales: en primer lugar, para burlarse de los acontecimientos históricos como de los personajes reales, es decir, para denigrarlos y, en segundo, para camuflagear y enmascarar aquellas "verdades" cuya directa alusión, interpretación y entendimiento podría acarrearle serios problemas con el sistema y sus correspondientes represalias. Este recurso lo utiliza considerablemente en todas y cada una de sus novelas, caricaturizando al Abuelo, a la Madre, a la Revolución, a Nicolás Guillén...

También a nivel de las relaciones intertextuales se puede constatar un cambio importante. En *Cantando en el pozo* aparecían referencias y citas de textos literarios (de la *Orestía* de Sófocles y *La Canción de Roldán* hasta obras de Rimbaud y de Borges) como también textos "orales" (expresiones de los personajes ficticios, exclamaciones, etc).

De manera que la novela de Arenas se manifiesta como una respuesta del escritor hacia su circunstancia que podría aparecer representada por un núcleo de poder, dependiendo la obra, en el Abuelo, la Familia, la Revolución y el régimen Marxista del 6 de julio.

El capítulo "La arboleda" de las Memorias es muy esclarecedor para la génesis de *Celestino antes del alba* y de los cuentos *Termina el desfile* (menos el último): la infancia fue de "absoluta miseria" pero también de "absoluta libertad" la considera como su época de más creatividad, por la intensa comunión con la naturaleza, con lo sobrenatural asumido como realidad diaria. La naturaleza le proporciona el amparo, el cariño que echa de menos, le permite huir del horror, de la familiaridad temprana con la muerte. Un día llegó a descubrir entre los árboles un feto - O sería el cadáver de un recién nacido? ¿Quién sabe si una de las tías solteras...?

En la primera novela publicada por Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*, dominan las repeticiones, los reflejos y espejismos. La novela empieza en torno al pozo donde corre el primer "yo":

Corriendo llego y me asomo. Pero, como siempre: solamente estoy yo allá abajo, yo desde abajo, reflejándome arriba. Yo, me desaparezco con sólo tirarle un escupitajo a las aguas verduzcas.

Se anula la diferencia entre ficción y realidad. Desde un principio, se establece el paradigma de la novela como del ciclo de la "pentagonía" en general. Poco después de la cita inicial, el protagonista persigue a unas lagartijas:

¡Cabronas! les digo, y me seco los ojos. Entonces cojo un palo y les caigo atrás... Al fin doy con una. Le descargo el palo, y la trozo en dos. Pero se queda viva, y una mitad sale corriendo y la otra empieza a dar brincos delante de mí, como diciéndome: no creas, verraco, que a mí se me mata tan fácil.

"¡Animal!", me dice mi madre, y me tira una piedra en la cabeza. "¡Deja a las pobres lagartijas que vivan en paz!". Mi cabeza se ha abierto en dos mitades, y una ha salido corriendo. La otra se queda frente a mi madre. Bailando. Bailando. Bailando.

Empieza así el desdoblamiento entre un "yo" y Celestino que permite un continuo y eficaz cambio de perspectivas narrativas y la representación de la situación del artista frente a un medio hostil. Celestino, cogido por la "fiebre de la escribidera", cubre todo lo que se encuentra - los árboles, el suelo, sus papeles y hasta su propio cuerpo - con letras y signos. Su familia - y sobre todo su abuelo, hacha en la mano - trata de borrar esta escritura, considerándola algo inmoral y afeminado. La palabra "poeta" se convierte en injuria, su escritura incesantemente renovada, oprimida.

Mediante el juego de al menos cuatro voces narrativas - el primer yo, su doble Celestino, el distribuidor de las citas literarias o no-literarias intercaladas en el texto, y el dramaturgo - se construye y reconstruye un mundo onírico y fantástico de la infancia que se sobrepone a la "realidad". En un mundo antes del alba, es decir en un mundo antes de la integración en la historia colectiva y lineal. La realidad extratextual, o sea la vida en un lugar perdido de Cuba de los años cuarenta, tiene que ser constituida por el lector.

Contrariamente a la primera publicación, la novela editada en 1982 es precedida por un corto texto introductorio. Allí se justifica la reedición y se integra la novela con el "ciclo de la pentagonía" que abarca el periodo desde la "infancia del poeta narrador" siguiendo "el proceso revolucionario cubano" hasta 1980 y después. Este texto situado delante de la portada de la



novela, o sea fuera del mundo propiamente novelesco, no está firmado, aunque se puede suponer que lo escribió el mismo autor o que al menos autorizó su publicación. Cumple una importante función paratextual y al mismo tiempo metatextual, ya que propone tanto una interpretación del ciclo como una instrucción y dirección de la lectura.

Es, por cierto, significativo que se sitúe precisamente a este texto, que contiene mucho menos indicaciones históricas que todas las otras obras de Arenas, explícitamente dentro de un proceso histórico. La existencia de un tiempo cronológico se transfiere mediante un paratexto al proceso de recepción de la novela.

No hay que olvidarse, sin embargo, que *Cantando en el pozo* abarca la época de una vida en el campo fuera del tiempo histórico de los adultos. Aunque el texto en sí, a nivel estilístico, no presente índices lingüísticos que expresen una evolución mental del protagonista, y no testimonie a este nivel ningún progreso del personaje, no se puede menos constatar un desarrollo dentro de la novela. Tal desarrollo se muestra más bien a nivel del contenido, por ejemplo con la introducción de la sexualidad del mundo infantil en la última parte de *Cantando en el pozo*. La "violación" de una muñeca de trapo, un amor constantemente amenazado por "los otros", y la sodomía del abuelo que pretende ser "*de los buenos*" pero que de hecho le "enseñó a hacer estas cosas" introducen esta isotopía que va a dominar la segunda novela del ciclo de la pentagonía.

Al parecer, casi toda la novela es un recuerdo alucinante de su infancia que pasa ante los ojos de su memoria. Dado que el monólogo es la estructura de comunicación del hombre solo, con su soledad, vemos que la obra es un soliloquio donde el protagonista piensa (dialoga) con sí mismo y sobre sí mismo sin dirigirse exteriormente a alguien. Los pensamientos y acciones del personaje están ahí como si se originaran en la conciencia del protagonista del mismo y no como si se expresaran deliberadamente en forma de novela. Así, de la misma forma que las asociaciones que se producen en la conciencia en un momento dado son incoherentes las asociaciones que se expresan mediante el lenguaje en la novela.

En esta obra, lo real, lo imaginario y hasta lo absurdo pasan a formar parte de la realidad total, rompiendo las fronteras entre esos extremos. La anécdota, contada a la manera de un relato infantil, se convierte en un desfile de visiones fantásticas, repetidas y cambiantes cuyo objeto no es explorar la vida psicológica o social sino proponer la transformación del mundo exterior en un mundo interior. La fuerza dinámica que impulsa el acontecer narrativo en esta obra es la imaginación alucinante.

El protagonista siempre está viendo visiones, como enajenado, siempre transformando la realidad al mezclar el acontecer real con sus fantásticas alucinaciones, soñando con los vivos y jugando

con los muertos, pero también creyendo sus engaños, sublimando sus frustraciones, pero siempre manteniendo sus esperanzas. Este anhelo de hacerse escritor del niño orienta la estructura de la acción del relato hacia una de "búsqueda" y de "persecución", pues el niño, al buscar tenazmente patentizar su vocación de escritor en la misma proporción, se verá perseguido y acosado por su abuelo (y demás familia) quien tras destruirle su incipiente creación poética, le impone su estilo de vida campestre.<sup>132</sup>

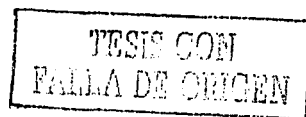
"A lo mejor lo que el viejo tiene es envidia... Sí, eso es lo que pasa: aspiró a que nosotros nos hiciéramos caballos como él, y nos quedamos potricos... ¡Viejo maldito!, no pienses que nos vas a poner herraduras". (p. 146).

Celestino, comenzó a transformar su realidad utilizando su mentalidad, exagerando su capacidad inventiva, estirando su imaginación hasta que logró alcanzar las fronteras de la alucinación fenómeno normal y natural tratándose de una mentalidad infantil en tensión, víctima del maltrato y acosado por la violencia y la miseria. Dentro de su amarga soledad rural, agobiado por la incesante persecución familiar, Celestino empieza a desarrollar una imaginación eidética que aparentemente raya en la alucinosis. El estado anímico de Celestino es el que determina cómo se verá la realidad, así como los personajes que lo rodean, determinándose la perspectiva de la obra, la alucinación también patentiza, al transformar una simple y humilde realidad en otra más descabellada y fabulosa, los sentimientos de afecto o rechazo de Celestino hacia su ambiente como hacia los seres que lo rodean. El odio hacia el abuelo hace que lo caricaturice: ... hasta que el abuelo, muy cansado se tira sobre un palo y empieza a llorar con grandes gritos que parecen bufidos... este viejo es más arisco que un perro jíbaro, y nada más hace verme y ya está refunfuñando y peleando. Yo no sé por qué este desgraciado, que parece ciruela pasa, me tiene tanto odio. (p. 146).

La alucinación, provee para que Celestino pueda satisfacer sus necesidades, sus vacíos, su soledad. Careciendo de juguetes se imagina que las botellas son personas que viven en un castillo de tierra roja (p.98), como las tías no venían en Navidades se inventa las visitas y las fiestas navideñas (p. 102), como no tenía un compañero con quien jugar se inventa a Celestino a su imagen y semejanza (p. 220), es decir, todo lo que no tenía se lo autoproveía imaginariamente.

---

<sup>132</sup> La estructura de "búsqueda y persecución" aparece diseñada por Mariano Baquero Goyanes, en su libro *La estructura en la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970. Con este relato del escritor tras su oficio, inicia Arenas una línea estructural de búsqueda en su narrativa que se prolongará el resto de sus novelas. En todas las obras de este autor se repetirá, como una constante temática, el tema de un escritor que lucha continuamente contra un ambiente adverso para materializar su canto en obra literaria. Si particularizamos un tanto nuestra atención a este hecho nos percataremos que la novela ciertamente posee una estructura de



En esta novela, como en las fábulas antiguas y modernas, las criaturas de la naturaleza se comunican unas con otras. Celestino en distintos momentos de la acción dialoga con los animales o éstos con él. Así habla con los pájaros (p. 135), con las hormigas (p.106), y con las cucarachas (p. 219). Todavía más allá ya que el protagonista tiene la facultad además de entenderse con los fenómenos naturales como los relámpagos (p.75) y los rayos (p. 83). Este poder metarfoseador le permite a la imaginación de Celestino transformar a su madre en sapo (p.43), luego en una mata de maíz (p.61), entonces, cuando el aguacero, en relámpago (p. 74) y hasta en bruja (p.141).

Es gracias al recurso de la alucinación que en esta novela se puede crear un mundo alucinante, donde los vivos comparten con los muertos. los animales dialogan con los hombres, los duendes y las brujas conviven como seres humanos y las alegorías como en el mes de enero cobran vida.

### *Viaje a la Habana* (Novela, 1983)

En la obra de Arenas, siempre se encuentra que utiliza en sus narraciones una combinación de los principios del canon clásico con los del canon popular en la organización de la forma y las estrategias de sus novelas. Los contextos para formalizar sus contenidos los genera, en la mayoría de los casos, la cultura popular cubana; lo que explica que dentro de ciertos formatos de apariencia más o menos tradicionales.

La obra literaria del autor cubano es una máquina devoradora de textos ajenos y propios (incluso de la biografía del propio autor). Para cada texto de Arenas, existe una multiplicidad de puntos de arranque (tanto dentro como fuera de su propia obra) que se combinan siempre de una forma diferente. A través de estas combinaciones, siempre nuevas (viejas), se forma un tejido que en cada texto describe y escribe un origen distinto de la propia escritura: un poco como la

---

búsqueda. De principio a fin, la narración tiene como asunto precisamente el tránsito del niño que procura

escritura de Rousseau, que abre la modernidad de la escritura autobiográfica plantea y replantea - bajo la exigencia del *tout dire* - los orígenes de la situación "presente", creando un verdadero mito del origen siempre desplazado. Este tejido - Arenas utiliza varias veces la metáfora textual y sobre todo en la noveleta *Que trine Eva*.

El tema del incesto, presente en varios libros, también se inspira de lo visto y quizá de lo vivido en carne propia: amores de infancia y no por eso inocentes, con primas y... primos, atracción por la madre, promiscuidad del campo; los amores entre hermanos, entre padre e hija, madre e hijo, abundan en *La Loma* (mucho más que en la novela de Villaverde) y coinciden con una vivencia personal que culminará en *El Viaje*.

El exilio exterior, con sus principales características se analiza en *El portero* y en *Viaje a La Habana* que, de cierta manera continúan en *Arturo la estrella más brillante*, en cuanto a buscar una salida por la fuerza liberadora de la imaginación.

La ubicación de la novela en el exilio se encuentra en *Viaje a la Habana*, sobre todo con la segunda y tercera noveleta. Todos estos textos escritos en el exilio y caracterizados por una visión obsesionada de la isla desde el destierro: "Un pueblo expulsado y perseguido, un pueblo en exilio y por lo tanto ultrajado y discriminado, vive para el día de la venganza" forman pues un entretejido aparte.

En 1990, al año de la muerte del autor, aparece la obra bajo el título *Viaje a la Habana*. Ya el subtítulo marca un lugar aparte en el interior de la obra areniana: los tres textos forman, según su autor, una *Novela en tres viajes*. De hecho, el título de la obra no corresponde con los títulos de las noveletas anteriores a que se refieren siempre al nombre de su respectivo protagonista: se corresponde más bien con la forma de los títulos de las novelas del primer ciclo con "pretexto" explícito: *Viaje a la Habana* alude al viaje de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, la famosa Condesa de Merlin, que visitó su ciudad natal en 1840, publicando su relato de viaje en francés bajo el título de *La Hevene*.

*Viaje a la Habana* evoca su regreso a Cuba en 1994, y se encuentra con las playas clausuradas - excepto para los oficiales del régimen. Por supuesto, no se trata de política - ficción, sino de un recuerdo de los años setenta. ¡Era la pura verdad!

Dos elementos dominan la obra como dos personajes más: La Habana y el mar. Desde que descubrió el mar, siendo niño, en un viaje a Oriente, hasta el exilio y su añoranza de las playas de Cuba, Reinaldo cantó el mar. Le dedicó un capítulo de las Memorias: el mar es el protagonista de *Otra vez el mar* y ocupa un lugar prominente en la mayoría de sus libros. El

---

hacerse poeta.

ritmo del mar lo inspira: "los párrafos se sucedían como el oleaje del mar" (*Antes que anochezca*, cap. "El erotismo"). La Habana también se merece un capítulo de las Memorias: al llegar a la capital a los dieciocho años, ya no quiere saber más del pueblo de Holguín. Años después le deslumbra Nueva York, que le recuerda La Habana "de antes", la que nunca conoció. Y siente odio por Miami que no llega nunca a la altura de La Habana. Es lo que conmueve tanto en el *Viaje a La Habana*: la ciudad del año 1994 perdió sus encantos por culpa del régimen: ciudad - cárcel, ciudad destartada, donde la única esperanza estriba en la milagrosa vitalidad de los jóvenes.

Los sueños, las pesadillas, se interiorizan en la narrativa y en la obra poética de Reinaldo Arenas. Aquel sueño donde se fuga en la cárcel en globo, ¿no recuerda el episodio estrafalario y barroco de la fuga de la condesa de Merlin en *La Loma del Angel*? Luego, ya en Nueva York tendrá una frecuente pesadilla haya sido el punto de partida del *Viaje a la Habana*, aunque trocado por un desenlace casi infeliz.

En la obra literaria de Reinaldo Arenas, la frontera entre lo real y lo fantástica es borrosa. Lo mismo sucede también con *Antes que anochezca*, un testimonio sobre un periodo fundamental de la historia de Cuba, que contribuye a la comprensión de nuestra época. Desde la *Iliada*, la obra que tal vez haya influido más en *Otra vez el mar* y también en *Viaje a la Habana* por los temas y la estructura - división en "cantos", "viajes" - Hasta *Las mil y una noches*. (Es también testimonio de lo irracional, de lo subjetivo, de lo inconsciente; escrito en un estilo de atropellado lirismo. Este documento de primera mano es a la vez una obra literaria de gran poder sugestivo, reveladora y fundadora de mitos.

Sin embargo, los tres textos que forman este libro corresponden por sus dimensiones, por su estructura y por su concentración en un personaje central (aunque doble) a la definición del género formulada por Arenas, constituyéndose entonces en un verdadero sub-ciclo de noveletas.

El primer texto, *Que trine Eva* es el que más se adapta a la pauta de las noveletas publicadas anteriormente. También es el único que fue escrito, según la nota final del texto, en la Habana, en 1971. Como las noveletas anteriores, su título contiene un nombre propio, el de la protagonista y narradora. Por lo demás, sus dos protagonistas forman - como lo indica el mismo texto - un personaje casi doble: "porque casi siempre habíamos sido la misma persona". En este "Primer Viaje", se desarrolla la metáfora del texto, entendido como tejido que la protagonista está haciendo a crochet, ininterrumpidamente e inventando las formas y los colores más inverosímiles. La noveleta cuenta la historia de Eva y Ricardo que tratan de atraer la atención total del público cubano, primero en La Habana y luego en toda la isla, bajo condiciones

políticas, económicas e intelectuales cada vez más difíciles. El fondo histórico, pues, corresponde con el de *La Vieja Rosa y Arturo*. El furioso y desenfadado viaje por la isla termina con la ruptura del pacto entre los dos amantes; Ricardo se une con un muchacho que al principio parecía indiferente a la furia indumentaria de los protagonistas. Pero no termina con la muerte simultánea de los dos protagonistas: Ricardo ha desaparecido y Eva se convierte en "una gran viuda" que hace pensar en la viuda del famoso poema de José Martí.

El "Segundo Viaje", titulado *Mona*, parte de un *fait divers*, el ataque físico de un cubano exiliado en Nueva York al cuadro más famoso de Leonardo da Vinci. La estructura de esta noveleta es más compleja, ya que el texto de este cubano, un tal Ramón Fernández, es editado consecutivamente por un amigo del protagonista, Daniel Sakuntala, en 1987, por los pretendidos directores de una conocida revista cubana en el exilio, *Unveiling Cuba*, en 1999, y por un grupo de editores en 2025. El título se corresponde con las pautas de las noveletas anteriores, y también existe un personaje doble, casi triple, como lo constata el narrador del texto:

En resumen, estaba ante un hombre de más de quinientos años de edad que se había convertido en mujer y además era una pintura. Sin embargo, no será este triple "personaje", formado por Leonardo da Vinci, la bella Mona o Elisa y el cuadro, el que encontrará al muerte al final de la noveleta, sino el narrador del texto simplemente editado, Ramón Fernández. Como en el "Primer Viaje", también en el "Segundo Viaje" se presentan pues elementos que confirman y otros que transgreden las normas del primer ciclo de noveletas.

El "Tercer Viaje" rompe ya con estas normas desde el título, *Viaje a la Habana*, escrita como el segundo texto en el exilio, la noveleta cuenta la vuelta de un exiliado cubano, Ismael, a la Habana en diciembre del año 1994. Aquí también, hay un desdoblamiento que parece más bien triple, protagonizado por Ismael, su hijo Ismaelito y la madre de este hijo, Elvia. Como lo indican los mismos nombres bíblicos de los protagonistas masculinos - nombres que además aluden al hijo (nuevamente) de José Martí, el tan extrañado Ismaelillo -, el tema del exilio es fundamental para esta noveleta. Contada a partir de al menos dos perspectivas narrativas, tampoco termina con la muerte de sus protagonistas, sino con una visión de armonía amenazada por el sistema político:

Elvia olvidándose del Comité de Vigilancia, aplaudió. Besó a Ismael y a Ismaelito.  
*Luego, en silencio, los tres comenzaron a comer.*

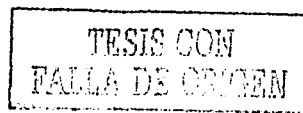
Las tres noveletas, a pesar de las mencionadas diferencias estructurales, están estrechamente ligadas entre sí. El fondo histórico de los tres textos presenta, a primera vista, un desarrollo lineal que empieza en los años sesenta y termina en los años noventa; pero ya la

fingida edición del "Segundo Viaje" en el año 2025 rompe esta linealidad superficial. Sus protagonistas son todos marginados por el sistema político y cultural imperante; tampoco en el exilio encuentran la libertad y satisfacción tan anheladas: para todos, y allí vuelve la frase clave de Reinaldo Arenas, parece no haber "escapatoria". En las tres noveletas, y de manera cada vez más espectacular, el tema de la homosexualidad cumple una función esencial. Si en *Que trine Eva* asistimos al amor de una simple pareja homosexual, en "Mona" ya se nos presenta al narrador haciendo el amor con un Leonardo da Vinci envejecido a través de una mujer salida de su cuadro. Y en *Viaje a la Habana*, presenciemos un incesto homosexual, entre Ismael y su hijo, consumado conscientemente por ambos: "Yo sabía que tú eras mi padre y eso me alegraba, y tú sabías que yo era tu hijo".

Las tres noveletas comparten igualmente un mismo fondo autobiográfico. Si el primer texto corresponde a las experiencias de su autor durante su estancia en Cuba, los dos restantes nos dan una multitud de indicios correspondientes con las memorias de Reinaldo Arenas: en *Mona* no solamente se mencionan instituciones y personajes literarios del exilio cubano, sino la muerte física y literaria del mismo autor, ya olvidado por la crítica. En el *Viaje a la Habana* sobran detalles autobiográficos - como la alusión a los cincuenta años que Arena iba a cumplir en 1994 o su piso, en el "famoso Hell Kitchen" neoyorkino -.

Y finalmente, las tres noveletas persiguen una meta común: los tres "viajes" son viajes en busca de la memoria. Todos los protagonistas están obsesionados por la idea de recuperar la memoria y, así, poder vivir en paz. Ismael viaja a La Habana para "*olvidarlo definitivamente*", para poder jubilarse "*y ya, sin una memoria que obsesione, vivir en paz lo que me quede de vida*". Y nuevamente, como en *Otra vez el mar*, a la memoria se asocia, indivisiblemente, la imagen del mar: "Así lo hizo Ismael y pudo tocar finalmente, después de más de veinte años las aguas de aquel mar tan amado, tan lejano, y ahora casi prohibido, por el cual *sí, solamente por él, debo confesarlo ahora mismo*, había hecho aquel viaje. Por entre aquellos muros era imposible ver el sol, como Ismael lo hubiera querido ver: cayendo enorme y rojizo sobre el mar".

De esta forma, se une el sub-ciclo de noveletas reunido en el *Viaje a la Habana* con el primer ciclo de noveletas, con el ciclo de los cuentos, con los dos ciclos de novelas y con la autobiografía de su autor. Se elabora así un tejido literario formado por distintos ciclos narrativos relacionados estrechamente entre sí a niveles muy diferentes. Estos ciclos narrativos constituyen, sin lugar a dudas, la parte esencial de la obra areniana. Pero no deben ocultar la existencia de otros ciclos no narrativos en el interior de esta obra.



*Viaje a la Habana* lleva un tono nuevo a la novelística areniana: la esperanza del amor. Después de obras en que los personajes no llegan nunca a realizarse en el plano sentimental, esta noveleta, desde una situación extrema, y como una incestuosa y terrible parodia, es la conclusión de las enajenadas búsquedas eróticas del autor. Como *El asalto*, *El color del verano* y *Arturo, la estrella más brillante*, *Viaje a la Habana* representa una catarsis en la que Arenas libera todas sus ansiedades y tormentos de hijo abandonado a través del personaje de un hijo que ama y finalmente tiene una relación incestuosa con el padre que lo abandonó siendo muy niño. *Viaje a la Habana* corresponde al último ciclo de las noveletas de Reinaldo Arenas y presenta, como *El portero*, una estructura abierta. En esta noveleta el autor deja abierta la puerta a una solución que está afuera del texto, es decir, un final abierto. Con esta noveleta y *El portero* Arenas parece haber llegado, tras el final de un ciclo terrible, a una etapa que podría haber abierto su obra a nuevas dimensiones estéticas o a insospechadas búsquedas espirituales.

*Viaje a la Habana* conjuga la desesperación del repudio y el ostracismo, el desdoblamiento y la añoranza del exilio territorial, con el regreso del desterrado. Sin embargo, el regreso hace al protagonista sentirse doblemente ajeno tanto a su país como al nuevo, y con un desarraigo universal porque ya no pertenece a ningún país, solamente tiene un recuerdo lacerante: "Y cuando... volviera a Nueva York, entonces estaría en el terror absoluto, pues ya sabría definitivamente que aquel mundo, que nunca sería su mundo... era lo único que tenía" (160).

Esta breve novela de sólo ochenta páginas está dividida por algunos espacios en blanco. Sin embargo, no está escrita como *Arturo, la estrella más brillante* en un tono jadeante y apresurado, sino en un tono mesurado que se corresponde con la lentitud del recuerdo y de la nostalgia, en una especie de tiempo imaginario, de futuro previsto. La trama se desarrolla en diciembre de 1994, y el autor murió en 1990. También *Viaje a la Habana* es una novela dominada estructuralmente por el empleo del tiempo y el espacio. Hay dos espacios: Uno es Nueva York, el lugar de los veinte años de exilio de Ismael, y el otro el de la isla antes del exilio y la isla del regreso, y dentro de ese mismo espacio, su pueblito de Santa Fe. El regreso une el primer tiempo del hijo y la mujer, del rechazo y la prisión, con el tiempo del destierro. La noveleta aunque no está dividida en capítulos, consta de dos partes que pueden identificarse perfectamente: la primera en Nueva York marcada por la carta que le envía Elvia y que anuncia el regreso; la segunda parte en Cuba. Para el emigrado "cuando el paso del tiempo cicatriza su herida, su trasplante llega a parecerse a una cicatriz indeleble" (Illie, 107). El desterrado lleva su dolor como una segunda piel, por eso el protagonista de *El Viaje a la Habana* se rebela ante la



idea de volver: “¡Cómo volver al lugar que nos ha marcado y destruido para siempre! (134). Lucha contra el deseo incurable de todo exiliado de regresar, que finalmente lo arrastra, porque sabe que todo destierro es, de alguna manera definitivo:

“Porque una vez dejamos el lugar donde fuimos niños, donde fuimos jóvenes, donde pensamos, estúpidamente pensamos, que podía existir la amistad y hasta el amor; una vez que abandonamos ese sitio donde fuimos, desgraciados e ingenuamente ilusionados, pero fuimos, seremos ya para siempre una sombra, algo que existe precisamente por su inexistencia, esta sombra, esta sombra extirpada (y sin consuelo) de su centro.” (134)

El motivo de la fuga, esa constante areniana, surge también con el mismo sentido de huida existencial. Ismael está condenado a ser un extraño. Su matrimonio no fue más que un huir de sí mismo, refugiarse en una mujer para que la sociedad lo aceptara: “Cuánta soledad cuando precisamente lo suponían plenamente acompañado... Así, para cumplir todas las reglas tuvo un hijo” (118). Trata de negarse a sí mismo, de ser quien no es, y se convierte en un ser menos auténtico aún y más alienado todavía. Pero este protagonista entiende también a la mujer, en él no hay misoginia. Se identifica con ella, de tal modo que, como en obras anteriores del autor, hay un juego de espejos, de dobles en que la mujer es como su otro yo, o es casi él mismo<sup>133</sup>:

No hay ese rechazo o rencor hacia la mujer en otras obras. Elvia es “aquella mujer a la que en cierta forma él había amado y, sobre todo, hecho sufrir” (136). Es una novela de madura compasión. Por eso a este personaje le duele engañar a la mujer y hacer que ella viva también una vida falsa: “Ismael sintió pena, no por él - por quien la sentía siempre - sino por ella, por Elvia; toda su vida, pensó, dedicada a alguien que no existe... haciéndole su esposa, de mujer, de madre a una sombra” (119). Sin embargo, esta contención estalla un día en que tiene una relación con un joven, y éste resulta ser un delator. Arenas parece decir que bajo un sistema totalitario nada es auténtico, nada es verdadero: “ahora sí que no le quedaba la menor duda, que toda entrega, aún la más apasionada y sincera, es una maldición en un sitio donde precisamente sólo la hipocresía conduce al triunfo, es decir a la supervivencia” (127).

Los recuerdos de la prisión a que es condenado por homosexual tienen el mismo tono autobiográfico de las novelas anteriores; de hecho, hay breves párrafos que recuerdan vivamente los sucesos de su autobiografía: “De ahí fui conducido hasta la prisión del Morro y llevado a una galera con 250 presos comunes” (125).

---

<sup>133</sup> Ver el juego de dobles femeninos en *El palacio de las blanquismas mofetas* y en *Otra vez el mar*. En esta última obra el personaje homosexual también está casado y tiene un hijo.

A través de Ismael, el autor analiza a sus compatriotas en exilio con menos burla e ironía que en otras novelas: "Pobre gente, buena gente en definitiva que de una u otra manera han perecido, viviendo siempre en una suerte de vaivén, ni aquí ni allá recordando, añorando siempre lo que no existe, muriéndose día a día de nostalgia, sin reventar como sería mejor para ellos de un solo estallido" (130).

Pero Ismael finalmente regresa a su tierra, veinte años más tarde y se da cuenta de que su desarraigo es mucho más profundo que el de la sola separación de su país.

El desarraigo del protagonista es profundamente interno y existencial, e incluso va más allá de su ostracismo como homosexual y de su propia autorrepresión. Es un sentimiento universal, una certeza angustiosa de que el ser humano está solo con su vida, absolutamente solo. Sin embargo, en esta obra hay un acercamiento, extraño, impreciso, a un sentimiento casi religioso, a una búsqueda interior. "Sentía por ellos demasiada piedad para poder desearlos" (116).

También el paisaje está contemplado con esta nueva mirada madura y más calmada del autor. El Ismael desterrado no muestra un rechazo total al paisaje como se observa en otras novelas del autor: "Una vez más el espectáculo de la nieve le fascinaba y le intrigaba, ¿cómo llamar tormenta a algo que caía tan majestuosa y suavemente?" (116). La nieve no es su enemiga. Ha entrado después de años de exilio en un proceso de aceptación o de cierta conformidad con el paisaje que le rodea, el cual en definitiva, le ha dado una cierta paz interior. Ismael cree que el amor, como Arturo el arte, viene a salvarlo de todos sus horrores. El paisaje que Juan contempla en *El portero* es deshumanizado y triste, ajeno al de sus recuerdos: "Lluvia. Era esa lluvia lenta e ininterrumpida que en Nueva York precede al invierno y que nos cala más allá de los huesos", a la cual le trae a la memoria el paisaje añorado de "lluvias cálidas, claras y torrenciales que levantan olores a yerba fresca y a tierra brillante y viva" (55). El paisaje amado de la cálida isla se deshace en la memoria, dolorosamente se deshumaniza, se destruye y se confunde con el paisaje nórdico del desierto: "palmares pudriéndose... gritos con la boca cerrada... pencas congeladas formando jaulas, sombras de pencas verdes que son jaulas, jaulas plásticas, jaulas alumbradas, jaulas muy limpias... la nieve es una sola mortaja blanca" (85).

Este personaje areniano ya es capaz de creer que el amor salva y que de alguna manera Jesús vino como salvador de la vida y del amor. Se podría sugerir que el nombre de Ismael pudo haberlo tomado del personaje bíblico, el hijo de Abraham con la esclava, a quien éste abandona en el desierto. El Ismael bíblico es un hijo abandonado como Carlos en esta noveleta, y como el propio autor de la vida real. En la última parte de la noveleta el autor describe una escena que

pudiera tener afinidades en algunos aspectos, a manera de parodia, con el calvario de Cristo. También Arenas insinúa que para el exiliado no hay tierra prometida, ni patria que le espera, y que el regreso puede convertirse en un calvario: “parecía un loco. Qué otra cosa podía ser aquél viejo... que arrastraba un tronco carcomido por toda la orilla del mar. Y como loco fue tratado por la pandilla de delincuentes, quienes... comenzaron a tirarle piedras... Ismael se cayó varias veces, pero tomando el tronco se incorporó y siguió avanzando” (178).

Reinaldo Arenas parece justificar su propia vida, y así el narrador entra en el discurso para explicar lo que significa para él la vida, que ve como un riesgo constante, pero un riesgo vital que hay que tomar: “la lenta muerte ante una seguridad sin sentido ni brillo, prevista, mezquina aun en sus goces triviales, ajena a toda explosión vital, a toda grandeza y por lo tanto a todo riesgo... qué mejor tributo a la vida que estallar precisamente por haber vivido” (175).<sup>134</sup>

### **El mito de la Revolución en Arenas**

La acción ocurre en una zona rural de Cuba durante los momentos prerrevolucionarios. La escena de la acción es más concreta en el tiempo y el espacio que las dos novelas que le siguen *El mundo alucinante* y *Otra vez el mar*. En éstas, la relación entre el sujeto y la ideología y la vida política y social ocurre dentro del contexto de la vida pública, es decir, la vida de la comunidad a que el sujeto pertenece. En *Celestino antes del alba* las referencias del orden social más allá de la familia inmediata del sujeto son relativamente escasas. Cuando se refiere a la comunidad fuera de la familia del narrador, suele hacerlo en un sentido genérico, no como una serie de individuos: “Ya el barrio entero sabe que Celestino escribe poesías, y a pesar de que nosotros vivimos lejísimos de todo el mundo. Y nadie saluda ya ni a abuela ni al abuelo ni a ninguna de las personas de esta casa” (92). El aislamiento de la familia del narrador acentúa la separación entre su experiencia de la vida familiar y la vida social de la comunidad, pero el significado de esta experiencia se hace inteligible si se examina su relación con la vida social fuera de la unidad familiar. Bajo este enfoque, la reacción violenta del abuelo a la poesía de Celestino, por ejemplo, es un dictado personalista, una instancia particular de una represión que al nivel de la comunidad toma la forma de rechazar la familia del narrador. La familia es

---

<sup>134</sup> Con esta afirmación él parece justificar la enfermedad que lo llevó a la muerte.

rechazada por ser “la familia del poeta” : “Todo el mundo ya sabe que Celestino es poeta... Al abuelo ya los lecheros no le compran la leche que dan las vacas, y cuando los lecheros pasan por frente a la casa nos tiran piedras y dicen: “Ahí viene la familia del poeta”. Y se van riendo a grandes carcajadas” (129-30).

La relación entre ambos dominios, el privado y el público, se hace más clara después de examinar el papel de la represión sexual y en otros sentidos, en la producción del sujeto. El narrador, que es un jovencito, vive con su madre en la casa de sus abuelos, con varias de sus tías. Celestino es un *alter ego* del narrador, una proyección imaginaria “que encarna el impulso poético del narrador”<sup>135</sup> Celestino pasa mucho de su tiempo grabando poesía en los árboles. Según la madre del sujeto, esta poesía es desvergonzada.

El narrador que ha sido abandonado por su padre, y es odiado por su abuelo, tiene pocas razones para identificarse con el modelo de referencia masculino. Es ambivalente en cuanto a su identidad sexual y no parece estar en vías de convertirse en un patriarca tiránico como su abuelo.

El narrador que quiere juntarse a las niñas y comportarse paternalmente, vacila, porque considera impropio jugar con niñas y porque ha sido regañado por haberlo hecho. Sin embargo, cuando mece a la muñeca caída de la hamaca, si adopta un papel maternal.

La revolución - la latinoamericana del siglo XIX y la cubana de los años sesenta que aparece en el uso de fórmulas como “rectificar los errores” o “un cínico revisionista” se ha vuelto dogmática. También la estructura de la novela refleja ese círculo que constituye la trayectoria vital de Servando: En el último capítulo, en el momento de su muerte, toda la vida de Servando vuelve a transcurrir, relatada en sentido inverso. En el lenguaje del niño perseguido y castigado porque su fantasía es una provocación en el mundo estrictamente delimitado de los adultos, porque pone en cuestión la verdad autorizada y autoritaria: “el maestro cogió la vara de membrillo y me la hizo astillas en la espalda nada más que porque yo le hacía tres rabos a la “o” y él dice que no hay que hacerle ninguno” (11)..

Si tomamos en este punto la comparación con *El siglo de las luces*, ahí se tematiza el fracaso de la revolución. Sin embargo, Carpentier no propone ese fracaso como definitivo: Los ideales revolucionarios de Francia siguen vigentes en América e impulsan la revolución de independencia aun cuando hayan fracasado en Europa. La revolución cubana constituye para Carpentier el tercer momento, el momento culminante, de la idea revolucionaria. Para Carpentier, la idea de la revolución emancipadora ocupa el lugar asignado a la verdad, lugar desde el que

aparece articularse el discurso de *El siglo de las luces*, Reinaldo Arenas, por el contrario, no ve la historia como el ámbito en el que se va cumpliendo a través de renovados intentos revolucionarios la emancipación, sino como la dimensión en que una y otra vez tiene lugar el fracaso de la revolución. Si para Carpentier el principio sobre el que se basa *El siglo de las luces* consiste en que “los hombres pueden flaquear, pero las ideas siguen su camino y encuentran al fin su aplicación” (Leante 1967: 69), podría decirse que *El mundo alucinante* articula la convicción de que las grandes ideas - o los grandes relatos” en este caso la idea de una revolución emancipadora, están condenadas al fracaso, a pesar del compromiso personal. A diferencia de *El siglo de las luces*, la estrategia narrativa de *El mundo alucinante* consiste en ficcionalizar la tradición historiográfica. Si Carpentier se apoya en la ficción para echar “luces” sobre una figura histórica poco conocida, si intenta reconstruir la historia, podría decirse que la estrategia de Arenas es deconstructiva, en la medida en que cuestiona el estatuto de veridicidad de toda tradición historiográfica. Así como en *El mundo alucinante* se dan diversas versiones de lo que sucede, sin privilegiar ninguna, igualmente no existe para Arenas ninguna versión de la historia que *la* verdad, porque las verdades son múltiples, en la medida en que son múltiples las perspectivas de aproximación a lo que la convención denomina realidad histórica.

Sin embargo, surgen a lo largo del devenir histórico, una y otra vez, versiones privilegiadas. Tal historiografía es para Arenas altamente sospechosa: “Yo siempre he sentido una falta de respeto hacia la historia. Así como Arenas concibe a Fray Servando como un luchador incansable contra las verdades del discurso oficial, ve en Carpentier al escritor cuyas novelas históricas en este caso constituyen un aporte a la “historia oficial” de Cuba, algo con lo que estaba peleado Arenas:

“¿Esto es el fin? ¿Esta hipocresía constante, este constante repetir que estamos en el paraíso y de que todo es perfecto? ¿Y realmente estamos en el paraíso? ¿Y si no existe, por que tratar de inventarlo? ¿Para qué engañarnos?” (207). “¿Hasta cuándo seremos considerados como seres paradisíacos y lujuriosos, criaturas de sol y agua?... ¿Hasta cuándo vamos a ser considerados como seres mágicos guiados por la pasión y el instinto?” (105s.).

Dentro de la historia oficial, de un país como Cuba, ¿en dónde quedan los disidentes?

El desencanto de Arenas ante la dogmatización de la revolución cubana, a la que en un principio había adherido con entusiasmo, pero que lo marginó como homosexual y lo persiguió

---

<sup>135</sup> Nivia Montenegro, “El espejismo del texto: reflexiones sobre *Cantando en el pozo: Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasía y realidad*, Julio Harnández -Mijares y Perla Rozenevaig (Glenview: Scott, Foresman-Montesinos, 1990) p.57.

como disidente, es el resultado de experiencias concretas, en las que se funda su escepticismo frente a las exigencias liberadoras de la Revolución Cubana.

Reinaldo Arenas comienza su exilio exterior en Estados Unidos, y todo lo que éste conlleva: nostalgia, extrañamiento, penurias.

Ambos están compuestos por una amplia gama de facetas, pero a manera de resumen puede decirse que el exilio exterior se refiere a la separación del lugar de origen, ya sea voluntaria o forzada por múltiples razones: destierro, exilio político, migración económica. El exilio interior se manifiesta cuando el ser humano no puede ejercer libremente sus funciones ciudadanas por estar sumido en la marginación, ostracismo, prisión, disidencia. La enajenación puede explicarse como un sentimiento de no pertenecer, en que el ser humano se siente sin asideros y que conlleva una actitud crítica y el cuestionario existencial: la alienación es una suerte de exilio interior, por lo cual puede interrelacionarse con ambos exilios y éstos entre sí. En el caso de Arenas se perciben varias manifestaciones del exilio interior dentro de la isla en varias de sus novelas.

Como a sus propios personajes, al autor le ronda, desde pequeño, el suicidio, el rechazo del medio y la sensación de no pertenecer, de saberse distinto a sus primos "a los cuales miraba con envidia porque tenían un padre conocido y eso les daba un aire de desenvoltura y seguridad que yo nunca llegué a poseer" (20). Más adelante corrobora ese sentimiento de sentirse ajeno, alienado en el seno de su familia: "mi existencia ni siquiera estaba justificada y a nadie le interesaba" (22).

Para Arenas, el paliativo al absurdo de la existencia es la lucha, cuando le faltan las fuerzas para luchar tiene que ser consecuente con sus propias ideas expresadas a lo largo de su obra. El suicidio es también un acto de rebeldía, producto de la alienación que padeció toda su vida. Su suicidio es el resultado no sólo por su enfermedad y la decadencia física, sino de un hartazgo a todo el rechazo y al desgaste emocional del que fue objeto. En *Antes que anochezca*, Arenas se revela como un ser desesperado, el sufrimiento lo cerca continuamente, es la tónica de toda su existencia. Su autobiografía, y quizá toda su obra, está escrita a ritmo de ansiedad, son las páginas de un desesperado: "¿Y qué ha sido de mí? Luego de haber vivido treinta y siete años en Cuba, ahora en el exilio padeciendo todas las calamidades del destierro y esperando además una muerte inminente?" (115). Su autobiografía es la confesión de su angustia y de la injusticia de la vida a la que no halla ninguna esperanza. No se puede olvidar que antes había intentado suicidarse varias veces: "Decidí otra vez intentar el suicidio... dejé de comer, pero el organismo resiste infinitamente y muchas veces triunfa" (224). Y lo vuelve a intentar: "Una noche rompí el

uniforme, hice una especie de soga con él y me colgué agachado de la baranda de hierro de la cama” (224). En él hay una conciencia de autoexterminio que le acerca mucho al suicidio filosófico, aunque las causas concretas estén siempre relacionadas con circunstancias externas: “Lo peor era seguir existiendo por encima de todo, después de haberme traicionado a mí mismo y de haber sido traicionado por casi todos” (231). Para él de alguna manera, la lucha es un asidero; cuando pierde este estímulo, el suicidio es la única respuesta a una desesperación que tiene causas más hondas que el Sida.

Una de las características existenciales del autor es el ansia de evasión que late en él desde su infancia. Una evasión que no es solamente del medio que le rodea sino de sí mismo. En varias ocasiones hace referencia a este deseo de irse, de escapar. Incluso la misma muerte es una fuga, “la única fuga que me quedaba era la muerte” (9). Desde niño estuvo tentado por el suicidio y un deseo de muerte. Para él, las aguas del río son un símbolo de esa ansia de evasión y de aniquilación: “que yo tenía que lanzarme también a aquellas aguas y perderme; solamente en medio de aquel torrente, partiendo siempre, iba a encontrar un poco de paz” (36). Arenas es un ser humano en perpetua huida de sí mismo. Esa necesidad de evasión surge un poco de su propio y personal exilio interior, además del que padece todavía la isla, porque ya en el exilio territorial, al llegar a Miami, vuelve a sentir el ansia de huir: “huía de un sitio que no era el apropiado, para sumarlo a mis angustias y a mi manera de ser; huía también para siempre de mí mismo” (314). Sin embargo, años después comprende “que para un desterrado no hay ningún sitio donde no se pueda vivir” (314). Añade ahora a esa intensa e interna desesperación que le hace huir de todos los lugares, a esa interna ansia de fuga, otra más dada por su condición de exiliado, porque “en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo no existo desde que llegué al exilio, desde entonces comencé a huir de mí mismo” (314). En realidad ha venido huyendo de sí mismo desde mucho antes; Arenas es un hombre de fuga. La misma precocidad erótica que relata puede ser producto de la búsqueda del alivio, de la evasión de una infancia infeliz: “Mi familia incluyendo a mi madre, me consideraba un extraño, inútil, atolondrado, chillado o enloquecido; fuera del contexto de sus vidas. Seguramente tenían razón” (36).

Todo esto parece indicar que en los primeros años de su vida, Arenas empieza a vivir en una condición de exilio interior. Una edad clave son los seis años en que se da cuenta de que “indiscutiblemente, me gustaban los hombres” (25). Es decir, descubre desde muy temprano su homosexualismo, y su soledad dentro del ambiente familiar que le ahonda. Ahora se siente aún más extraño y separado de su medio. Su condición de homosexual recrudece el deseo de escapar

de sus seres queridos. Reconoce que, "toda mi vida fue una constante huida de mi madre... No quería ver el rostro decepcionado de mi madre ante la forma en que yo llevaba mi vida" (221). Es hijo de padre desconocido y de una madre abandonada, venida a menos en el seno de una familia, quien "no podía tomar ninguna decisión ni siquiera sobre sí mismo" (19).

Cuando ya Reinaldo Arenas se sintió acosado por "la plaga", tres años antes de la noche definitiva, grabó sus memorias; después de transcribirlas, pudo revisar el manuscrito, dándole forma literaria; había un afán desesperado de ser entendido de todos, de dejar constancia de sus vivencias, de aclarar el sentido de su obra, de lanzar un grito de protesta.

El suicidio es en Arenas un acto preparado y pensado. Está convencido de que cuando la vida no tiene valor no hay por qué seguir viviendo. La causa directa de su suicidio, el Sida, hace que esta decisión en Arenas no responda totalmente a una percepción del absurdo de la existencia. Para él, la vida es valiosa mientras se tienen fuerzas para luchar "cuando no hay otra opción que el sufrimiento y el dolor sin esperanzas, la muerte es mil veces mejor" (9). De hecho, el ser promiscuo, es una forma de autocastigarse, y de vivir de *manera peligrosa*, esto al saberse rechazado, se va suicidando poco a poco.

Con su *Autobiografía*, podemos analizar paso a paso este proceso de transmutación. Como Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca*, empezaremos por el final - fechado en Nueva York, agosto de 1990- con el anuncio implícito del suicidio; más allá de las circunstancias personales trágicas (enfermedad, deterioro físico, previsible deterioro mental). En la *Autobiografía*, la tragedia fue una constante en su vida, la atracción por el abismo, una fascinación que lo embargó desde muy niño, al revelarle a su propia madre que deseaba morir; hubo además varios suicidios familiares: él mismo hizo reiteradas tentativas, que evoca con lirismo (cap. "El aguacero"): entonces no había tristeza, sino un anhelo de paz, el deseo de disolverse en la naturaleza; ya mayor, efectúa varios intentos de suicidio en la cárcel del Morro y en sus fugas siempre fracasadas. Pero el 7 de diciembre de 1990, se trata de escapar al dolor y a la degradación.

*Antes que anochezca* es el testimonio de una soledad infinita, la vida de un ser humano que no conoció la paz ni el reposo. La autobiografía de Arenas abarca mucho más que el campo personal de su historia circunstancial: se abre al análisis del ser humano universal marcado por el exilio y el desamparo, por la marginación y el caos en un mundo donde la persona pierde su valor y su dignidad de ser una criatura valiosa y única. Éste ser marginado, este ser fragmentado, este escritor desgarrado va mostrando sus pedazos a lo largo de más de trescientas páginas que son un testimonio fiel del exilio en todas sus manifestaciones posibles.



Reinaldo Arenas se acerca a la novela como una liberación y una catarsis, como una forma de conocimiento de su propia historia y la de su pueblo. En toda su obra ambas historias, la personal y la colectiva, aparecen como una penuria constante. Pero es su novelística la que conforma el círculo realmente agobiante, infernal, de todos sus exilios. Los títulos de sus primeras novelas inéditas hablan por sí solos: *Adiós mundo cruel* y *¿Qué dura es la vida!*<sup>136</sup>

Por la misma fecha redacta en un libro de ensayos, *Meditaciones de Saint-Nazaire*, el artículo "Los dichosos sesenta", donde se interroga sobre la explosión literaria de la "fábulosa década" en todo el continente. Ensalza además el papel demoledor del humor, elemento que suele desaparecer en las tiranías; hasta el choteo cubano está en peligro. La evocación conmovida y conmovedora de las tertulias literarias en casa de Olga Andreu, donde Virgilio leía sus poemas y cuentos, tiene otra versión patética y burlesca, en *El color del verano*; en esta novela, Virgilio Piñera va quemando sus textos a medida que los lee, por temor a los informantes de Seguridad del Estado, algunos de los cuales participan en las tertulias...

Podrían multiplicarse los ejemplos de escenas observadas convertidas en rica materia literaria. Durante la zafra, en la quema de un cañaveral, había visto cómo "millones de aves, insectos, reptiles y toda clase de seres" salían despavoridos de entre las llamas: esta visión se cuajó en un episodio entre cómico y aterrador de *La Loma*; en una escena de pesadilla huyen Leonardo e Isabel del Palmar, acosados por un ejército de alimañas; también pudo inspirar ciertos fragmentos de *El Portero*. De la misma forma, varios viajes suyos por la Isla en tren, *guagua* o camión, se sintetizan, se sintetizan en un solo largo recorrido en "Que trine Eva" (Viaje); aquel viaje literario viene siendo una sátira despiadada y subversiva de Cuba, auténtico folleto de contrapropaganda turística.

El retrato de "Samuel Echerre", que también aparece en *El color* con unos rasgos no muy halagadores, y en *La Loma* como el "Obispo Echerri", es la sátira feroz de un ex amigo. El tono acérrimo, es digno de Voltaire. De hecho, son pocos los que se salvan en estos retratos; tampoco se salva el mismo autor: se burla, gasta bromas (y las hay pesadas).

Es un secreto a voces: Reinaldo era de armas tomar; le divertían las broncas. Resultan también sorprendentes las distintas versiones de su reclutamiento en la guerrilla a los quince años: grotesca y con lujo de detalles en *El Palacio*, cómica y con sobrentendidos sexuales en "Comienza el desfile" (*Termina*), con sus guerrilleros borrachos y erotizados; mientras que en las Memorias el relato es menos subversivo, y no deja de denunciar a la vez los crímenes batistianos.

<sup>136</sup> Estas novelas las escribió, según testimonio del autor a los diez años de edad. Ver la entrevista con Cristina Guzmán en Cuba, en el apéndice de *La Vieja Rosa* (Caracas: Arte Popular, 1984).

Sin lugar a dudas, en la obra de ficción, Reinaldo Arenas siempre se conformó con lo que consideraba la obligación del escritor: denuncia e irreverencia.

En el capítulo "Mariel" de las Memorias, describe los sucesos de la embajada del Perú, donde se asilaron diez mil cubanos en 1980; su amigo Lázaro era uno de ellos. El mismo año, después de su propio exilio, escribirá el cuento "Termina el desfile", basado en los relatos de Lázaro y de otros amigos. No es una crónica sino un cuento de estructura extremadamente compleja. Por otra parte estimuló a Lázaro para que escribiera el testimonio de la aventura, *Desertores del paraíso*.

En 1975 apareció en Francia la tercera novela de Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, la cual tuvo que ser extraída subversivamente de la Isla para la publicación. Su cuarta novela, *Otra vez el mar*, según declaraciones del propio autor<sup>137</sup>, fue concluida por primera vez en 1969, pero tuvo que ser reescrita por segunda vez en 1973 al haberse perdido el manuscrito original, y una tercera, estando ya Arenas en Estados Unidos, al haber sido incautada por las autoridades oficiales la segunda reescritura años antes de abandonar la Isla<sup>138</sup>.

Destacar el trasfondo autobiográfico que subyace en todas las ficciones del autor cubano. Arenas se crea asimismo y se recrea en su mundo literario poblado de antihéroes, seres que viven, sobreviven más vienen un ambiente cerrado y asfixiante. Pintando ese carnaval grotesco que para él fue la Revolución (*El color del verano*), pero dejando entrever aunque sea opacamente una intensa espiritualidad poética que alcanza en *Arturo la estrella más brillante*, verdaderos destellos de lirismo. E incluso no deja Arenas de vislumbrar una salida, una puerta (*El portero*) que se abre con cierta esperanza a un mundo fantástico, absurdo. Podríamos aplicarle las palabras del escritor Ernesto Sábato en el escritor y sus fantasmas: "Quedan pocos que cuentan: aquellos que sienten la necesidad oscura, pero obsesiva de testimoniar su drama, su desdicha, su soledad. Su suicidio plantea numerosas interrogaciones desde el exilio interior y la enajenación.

El exilio y la enajenación en la obra del autor cubano intenta destacar el predominio de esa vivencia del exilio y la marginación que acompañó su vida y su labor como escritor. Como los protagonistas de la novela picaresca, abandona el hogar buscando mejorar económicamente, trata con personas de las que aprende y lo ayudan, y otras de las que recibe maltrato. El hambre,

---

<sup>137</sup> *Cantando en el pozo*. *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar* forman parte de una pentagonía anunciada por Reinaldo Arenas que será completada por *El color del verano* y *El asalto* de acuerdo con las anotaciones preliminares a la edición de *cantando en el pozo*, aquí consultada. Su última novela publicada, *Arturo, la estrella más brillante* (Barcelona: Montesinos Editor, S. A., 1984).

<sup>138</sup> Enrico Marco Santi, "Entrevista con Reinaldo Arenas" *Vuelta*, 4.47 (octubre, 1980).

presente en la novela picaresca, también lo está en la autobiografía de Arenas, primero por la pobreza de la familia -"había que comer algo y como lo que había era tierra, tal vez por eso se comía" (28) - y después por el racionamiento: "...comía mal y poco; el racionamiento era terrible y además era mi tía quien tenía la libreta en que yo aparecía, y desde luego casi nunca me daba comida o me daba lo peor" (136). La carencia de casa en la obra de Arenas se equipara al papel del hambre en la novela picaresca, porque para tener donde vivir depende de su tía, de una anciana llena de gatos, de un delincuente que le vende falsamente una habitación. El mismo autor hace referencia a la novela picaresca al hablar de una casa de huéspedes donde vivió: "En las habitaciones dormíamos tres o cuatro hombres; era como un sitio de una novela picaresca de Quevedo o Cervantes" (94). A su tía la caracteriza como "un personaje picaresco...; cuando se mudo para aquella casa en Miramar... lo primero que hizo fue desvalijar todas las casas cercanas... entraba de noche con sus hijos y robaba cuánto se le antojaba" (169). En la estructura externa comparte con el *Lazarillo* o *el Buscón* de Quevedo la división en capítulos cortos y otros más largos. Como en el *Guzmán de Alfarache* la obra está dividida en una gran cantidad de capítulos, sesenta y nueve, más la introducción y la carta de despedida que deja al suicidarse.

Ilie Stevans plantea que en las obras del exilio "el mundo histórico domina la autonomía de la expresión literaria". El uso recurrente de la experiencia personal le permite desentrañar la historia, esclarecer el mundo en que vivió, y representa al mismo tiempo de búsqueda, por parte del exiliado, de una patria perdida que el tiempo y la historia le han robado. *Antes que amochezca* es "la peregrinación histórica" (Ilie,111) de un desterrado que vive su historia y su tiempo, donde el tema de Cuba se convierte en una obsesión. También porque la causa que le impulsa a huir tiene motivaciones políticas, la historia se convierte muchas veces en trasfondo sobre el cual monta su obra. Esta obra, a la vez que su historia individual explica también la de su país, la historia no oficial: "Ahora veo la historia política de mi país como aquel río de mi infancia que lo arrastraba todo con su estruendo ensordecedor; ese río de aguas revueltas que nos ha ido aniquilando, poco a poco a todos" (116). Su niñez transcurre con la dictadura de Fulgencio Batista (1952-1958), con quien "la situación económica se hacía peor, al menos para los campesinos pobres como mi abuelo" (55). Para su abuelo, todos los gobernantes anteriores a Fulgencio Batista "también habían sido unos delincuentes; por eso tenían un gran respeto por Chibás... quien tenía como lema: "Vergüenza contra dinero" (52). Probablemente este abuelo "antirreligioso, liberal y anticomunista" (51) haya sido la mayor influencia política de Arenas. Una influencia que le ayudó a ver desde muy pronto que el nuevo régimen no iba a ser mejor que el anterior. Al llegar la Revolución al poder en 1959 se dio cuenta de que comenzaba "el gran

entusiasmo, el gran estruendo y un nuevo terror" (69). El contenido de esta obra autobiográfica, incluyendo los juicios sobre la política, está subordinado a un orden cronológico y al recuerdo. Esta exposición de pasado a presente depende de unos mecanismos formales que son en sí mismos una manifestación del exilio interior y exterior. Arenas quien afirma que "ya no existo desde que llegué al exilio" (314). Para el niño campesino el desplazamiento hacia la ciudad es la pérdida del paisaje querido que conformaba su centro y ese desgarramiento se parece un poco a la muerte. Así define Arenas su primer exilio físico, al mudarse su familia del campo a la ciudad: "Yo veía Holguín como una inmensa tumba; sus casas bajan simulaban panteones castigados por el sol" (56). Se siente ajeno del centro de su familia, marginado del mundo intelectual oficial de Cuba, e incluso, en sus últimos años, se siente expulsado del mundo homosexual porque ha envejecido: "Nadie me había hecho caso y los que allí estaban habían seguido con sus juegos eróticos. Yo ya no existía. No era joven" (9). El círculo y el centro son referencias constantes en toda la obra de Arenas. Sus exilios partes de la expulsión o autoexpulsión de los centros vitales para su vida: familia, trabajo, campo, ciudades queridas, país. En la circularidad de toda su obra el personaje central siempre trata de escapar, huye, sufre, es expulsado y se debate en la desesperación. La simbología del exilio de que habla Guillén resulta así cumplida e intensificada en el caso de Reinaldo Arenas.

El tiempo del exilio territorial está determinado por lo que Ilie denomina "la coordenada de la esperanza" (107), es decir, la esperanza del exiliado de volver a su país. Esa esperanza Arenas jamás la perdió. También se añade el hecho de que el exiliado se siente desterrado de su tiempo. Una vez más esto se da en Arenas en el exilio interior, en Cuba, de cuyo presente fue arrancado. Y en el exilio territorial este mismo sentimiento se observa con respecto al pasado, porque el exiliado pierde el hilo que lo une a su tiempo anterior. Arenas se siente unido a su pasado sólo con su amigo Lázaro con quien compartió la vida en Cuba: "Lázaro ha sido... el único asidero a mi pasado... con él siempre he tenido la sensación de peor volver a ese mundo irre recuperable" (330). Ese mundo es el centro del cual se siente separado.

La tierra y el mar pueden verse también como espacios simbólicos tan importantes en los exilios de Arenas, que les dedica sendos capítulos. La tierra es el centro primario, su identidad campesina. El mundo de la naturaleza que conoció de niño es punto de referencia constante en toda su obra. Su relación con la tierra tiene un sentido casi religioso de reverencia, "caminar por la tierra... es ponernos en contacto con la plenitud absoluta" (49). Cuando se termina su mundo campesino siente que lo arrancan de su centro. Al ser transplantado de la tierra, de su lugar de origen, de su mundo, "terminaba una época... de un encanto, una expansión, un misterio y una

libertad que ya no íbamos a encontrar en ninguna parte" (55). Sabe que toda la felicidad es irrepetible, y con el desgarramiento de este primer destierro físico intuye que ha perdido asidero y raíz. de alguna manera intuye que ya está listo para las huidas posteriores: "Me prometí irme de aquel pueblo cuando pudiera... no regresar nunca, morir bien lejos era mi sueño" (56).

Si la tierra puede verse como centro, el mar es una obsesión, un círculo expandido donde caben todos sus sueños y esperanza. El mar es la libertad y encierra toda la belleza y amplitud, todo el silencio y espacio de que carece su vida. Más que un símbolo, es lo más amado de su paisaje, tanto que es casi un personaje de su novela *Otra vez el mar*. El mar es el único alivio y la única esperanza que encuentra en sus momentos más desolados: "Yo no podía vivir alejado del mar... su estruendo era ya un consuelo, y desde luego, la mayor compañía que tenía entonces y que he tenido siempre" (36).

De alguna manera el que huye de su país por motivos políticos no está dispuesto a amar de inmediato al país que lo recibe. La primera ciudad a la que llega Miami, es por tanto, un lugar "chato, envidioso y mercantil... es una ciudad que no es una ciudad... un pueblo de vaqueros donde el caballo ha sido sustituido por el automóvil" (313). El exiliado no encuentra nunca un sitio igual al de su esperanza. Es más buscando autoafirmarse en los primeros e inseguros tiempos del destierro, rechaza con violencia la posibilidad de hallar esa esperanza que quedó en el espacio del que se vio obligado a salir, y que es siempre, de alguna irremediable manera, el hogar, la patria, la casa: lo que ya no está. Años más tarde, ya en Nueva York, descubre que la ciudad es "una enorme fábrica desalmada" (333), y que Estados Unidos, a su vez, "es un país sin alma" (332). El mismo autor define este sentimiento al decir que el desterrado "es ese tipo de persona que ha perdido a su amante y busca en cada rostro nuevo el rostro querido y, siempre, autoengañándose, piensa que lo ha encontrado" (315). Arenas se da cuenta de que el desterrado es un ser sin raíces. Alguien marcado por carencias. El exiliado es una parte sin el todo.

Para Illie, el estruendo es esa repetición de una misma palabra aplicada a distintas situaciones denota un rechazo al medio que lo enajena y lo confunde, y que le impide escuchar su voz de su propia autenticidad: "el ruido siempre se ha impuesto en mi vida desde la infancia: todo lo que he escrito en mi vida lo he hecho contra el ruido de los demás" (203). Con la palabra estruendo está representando también la falta de privacidad, primero, en medio de una familia numerosa, y después, en un país que lo vigila y lo oprime. Estruendo, en fin, es todo lo que lo separa de sí mismo y de los demás.

Esta radicalización es obvia, sobre todo, en la visión de las concepciones temporales presentadas en la "pentagonía", donde el tiempo cronológico se vuelve instrumento de opresión

utilizado por un sistema totalitario. De modo similar, la inserción de los cuentos anteriormente publicados, después de la salida del autor de Cuba en 1980, en el contexto de *Termina el desfile* forma parte de esta radicalización política visible también en los textos escritos en y desde el exilio en Estados Unidos.

*El mundo alucinante* fue la novela que le dio a Arenas fama fuera de Cuba, y aunque fue premiada por la Unión de Escritores y Artistas en su país en 1966, no se publicó hasta después de tres años de México y Francia. La novela cuenta la historia de Fray Servando Teresa de Mier, o mejor dicho, reescribe las *Memorias* y la *Apología* de este personaje histórico en las que el fraile relataba sus aventuras, luchas y persecuciones en tierras americanas y europeas. En una "carta-prólogo" dirigida a Fray Servando, el autor de *El mundo alucinante* "descubre" que su texto parte de una identificación entre él mismo y este fraile mexicano: "Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona". Estos dos "intertextos": el texto de referencia al fraile y lo que por el momento podríamos llamar el "texto autobiográfico" de Arenas. De esta forma, *El mundo alucinante* funciona, por un lado, en relación con dos contextos históricos: la época de la Independencia latinoamericana y al Revolución cubana. Muchos elementos diseminados en el texto diseminados en el texto pueden ser relacionados con los dos contextos, como por ejemplo las dificultades de Fray Servando para publicar en *La Gaceta*, donde queda "siempre con el manuscrito bajo el brazo". *El mundo alucinante* tiene un contexto autobiográfico, muestra paralelismos: la infancia pasada en el campo, símbolos: como el "pozo sin escapes que son las letras". La novela se cierra con una especie de "viaje a la semilla" (si queremos usar el título de un conocido cuento de Carpentier): el fraile se ve, después de su muerte, confrontado con todos los lugares de sus aventuras y persecuciones en un discurso al revés hasta volver "a Monterrey, pues ya eras un muchacho. Y emprendiste el regreso a la casa, desde el corojal" - con lo cual reaparece la primera frase del primer capítulo. "Venimos del corojal". Así las últimas noticias de Fray Servando" que cuentan sus andanzas póstumas y con las que el libro termina abren otra vez este ciclo que ya parecía cerrado.)

En el fondo, todas las andanzas y fugas del fraile, sus "Nuevas, pero viejas peregrinaciones", no hacen sino confirmar que el protagonista es víctima de una estafa, de la repetición infinita de las mismas situaciones. Su progresión en el tiempo y en el espacio se encuentra convertida en y reducida a un ciclo engañoso. "El lector avisado podría observar a tiempo que, bajo el ropaje de una progresión, Fray Servando no hace más que repetir el ciclo recurrente de prisión y fuga". (Fernández Guerra 1971: 134s). Arenas, en su novela, no se propone una reconstrucción de la historia, sino su "deconstrucción" (Pagni, 1985: 37).

Esta actitud de reto y desafío que inició en Cuba se trasladó al exilio donde aquellos que rehusaron comprometer su arte, es decir, los que integraban en Cuba “la generación del silencio”, encontraron su voz y cumplieron con su imperante necesidad de hablar para rescatar las voces silenciadas. Su literatura constituye así una reflexión política y social y una acción de resistencia y militancia. Esto es así por lo menos hasta el presente, en su literatura crítica “negativa”. Aún las novelas cuya acción supuestamente acontece en otros lugares (España, Francia, México), como en *El mundo alucinante*, remiten a situaciones esencialmente cubanas. Las novelas estudiadas resumen los cuatro periodos más importantes y sobresalientes de la historia revolucionaria del pueblo cubano. Así el periodo batistiano con sus limitaciones de vida, el ruralismo y la pobreza servirá de telón de fondo a *Celestino antes del alba*; la época pre-revolucionaria y revolucionaria cuya guerra casi estrangula la vida nacional constituirá el ambiente de *El palacio de las blanquísimas moquetas*; el eufórico triunfo de la revolución, la instalación de un régimen marxista, así como el desencanto con la misma aparecerá como motivo en *El mundo alucinante* y la situación postrevolucionaria, con sus excesos y abusos será el blanco de los ataques de *Otra vez el mar*.

La “violencia” a la que dedica uno de sus capítulos, es otra palabra recurrente en su obra: “un mundo conminado por una incesante violencia... la violencia se extendía por todo aquel mundo en que yo me crié” (41). El sexo es muchas veces una forma de violencia que está presente en el abandono que sufren todas las mujeres de su familia: “los maridos se las llevaban y, al igual que a mi madre, a los pocos meses las abandonaban” (20). El exilio también es una forma de violencia, un desgarramiento, porque separa al ser humano de sus más arraigadas querencias y de la sociedad a la cual pertenece. Detrás de cada exiliado hay una fuerza que le obliga a huir, una violencia explícita o enmascarada. En esta historia de exilios del pueblo cubano, Reinaldo Arenas reúne todos los extrañamientos, todos los destierros posibles.

Otros escritores cubanos también han padecido sus exilios. Virgilio Piñera y José Lezama Lima, mentores de Arenas, también padecieron la marginación y el ostracismo: “Los dos, naturalmente, fueron condenados al ostracismo y vivieron en plena censura y en una suerte de exilio interior” (110). Pero no padecieron el exilio territorial, ni la bastardía y marginación familiar, ni la cárcel. Arenas es el caso extremo en la cadena de exilios que componen la historia y literaturas cubanas. La otra forma de violencia es el suicidio, la peor, porque se perpetúa contra el instinto básico de conservación, contra uno mismo. Su madre “pensaba suicidarse, y yo le frustré el plan” (19). Un tío abuelo “termina ahorcándose con un bejuco” (38). De niño ve un feto abandonado en la arboleda, “un primo con el cual ya yo no iba a poder jugar” (23). El suicidio y

el exilio son también formas de violencia y protesta por las que Arenas se ve obligado a optar. En esa violencia perviven la muerte y el suicidio.

Otra constante del exilio interior que denota esta obra es el miedo. El personaje - autor vive escoltado por el miedo. El primero de todos los miedos es el saberse alienado del mundo que le rodea en "aquella soledad tan profunda que sentía en medio del ruido" (23). Otro temor que padece durante su niñez es el miedo a lo desconocido: "Yo siempre sentía miedo... a aquellos fantasmas que a cada rato se me aparecían" (24). Desde niño también siente la culpabilidad y el miedo que le produce su homosexualidad: "... me sentía absolutamente culpable... sentía un enorme miedo" (29). Este sentimiento persiste en él como una forma de represión hasta su primera juventud: "... sentía mucho miedo de que fuera descubierta mi condición homosexual en La Habana". (92).

La desesperación es una característica de la primera etapa del exilio. Sin embargo, en Arenas esta característica también se da desde el exilio interior donde perdió el contacto con sus lectores y dejó de existir como autor - ya que en Cuba solamente le publicaron una novela y después horraron su nombre de las listas de escritores. La desesperación, es una constante a través de toda su obra. Sin embargo, como escritor, es en el exilio, en definitiva, donde tiene un público lector, puede publicar toda su obra, exponer abiertamente su homosexualidad y arriesgarse a transgredir. Además de la alienación de su familia y del medio social que padece el autor, en esta obra el exilio interior de su vida en Cuba está dado en dos aspectos constantes: el del marginado y el del preso, porque como señala Illie: "Las distintas modalidades del exilio - alienación, prisión y emigración - son idénticas por lo menos en algunos aspectos" (240). En la obra de Arenas se muestra una sociedad con mentalidad de prisión.<sup>139</sup> Los espacios del exilio están presentes en la conciencia del prisionero, tanto del que está en la cárcel como del pueblo cubano, cuyo afán es escapar del círculo. La cárcel recrudece el ansia de escapar, por lo tanto recrudece el deseo de pasar al exilio territorial, de huir de ese centro que le asfixia: "Nunca me recuperé de la experiencia de la cárcel... Vivía lleno de terror con la esperanza de poder escaparme de aquel país algún día" (295). La diferencia es que la limitada acción de movimientos se limita aún más en la cárcel y que el terror es mayor porque está a merced de los guardias: "el oficial le entró a culatazos con su fusil y lo tiró en el suelo; allí lo pateó mientras le pegaba con el rifle en la cabeza" (236). Otros aspectos como el hambre, que también se padece en la calle, se acentúan en la cárcel: "En aquella celda el hambre era enorme... una vez me robé

<sup>139</sup> Ver Michael Foucault, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. 27ª. edición, México, 1998.



uno de aquellos panes y lo mordí con tanta fuerza que me partí los dientes postizos... Ahora sin dientes mi fama se volvió aún peor... era la Ternera Desdentada" (238): En Arenas, como ya ha analizado Roberto Valero<sup>110</sup> el humor nunca está ausente, con una pincelada de humor, a veces cínico, alivia la carga trágica de la situación. De la época en que estuvo preso recuerda: De vez en cuando nos proyectaban películas soviéticas. La celda donde hacían las proyecciones era un sitio sórdido... uno tenía que sentarse sobre los orines de los demás presidiarios. Nunca sentí una soledad más grande que en aquellos momentos" (240).

Una vez más se manifiesta la muerte como liberadora, ante "el sin sentido de la existencia superficial primero, esclavizada después, inútil siempre, se borraba, terminaba ante aquella inmensa explanada donde él había terminado ya de situar los elefantes, y ahora configuraba un rosal" (14). Arturo ha sido abandonado por su país, así como los otros homosexuales detenidos con quienes convive y es obligado a trabajar como esclavo. La patria les ha sido negada: "Desde hacía mucho tiempo que ya no los trataba como seres humanos, no les ponemos la bandera, les decían los oficiales, porque ustedes no son dignos de ella" (42). Desde este punto de vista, padecen un exilio territorial dentro de su propia patria ya que han sido trasladados a otros lugares a servir como esclavos y al mismo tiempo son seres despreciados, a quienes se les ha negado todo derecho, separándolos del resto de la sociedad en campos de concentración. Arturo, que tiene en su pasado el recuerdo de la madre que intentó matarlo cuando descubrió que era homosexual, es un personaje sobre el que pesan varios desgarramientos: la orfandad del padre suicida, la muerte de la madre, la pérdida del hogar, el desprecio del hermano, la marginación social primero, y la prisión después por su homosexualidad, y a esto se une el considerarse diferente del resto de los homosexuales, el no poder encajar ni siquiera en aquel grupo: "ellos con sus gestos excesivamente afeminados, artificiales, grotescos, ellos rebajándolo todo, corrompiéndolo todo" (12). Enfrentando a todos estos exilios se inicia en la noveleta como personaje que debe afrontar aún otro exilio: el de tenerse que poner otra máscara. Según Derrida: "La invención del otro no se opone a la invención del mismo, su diferencia indica otra sobrevenida, esta otra invención con la que soñamos, ésa del completamente otro, la que deja venir una alteridad todavía inanticipable"<sup>111</sup>. De esta manera el protagonista de Arenas crea la obra perfecta en su imaginación, para el amante imaginario, para ese ser que se hará material cuando el lugar creado alcance el momento de la

<sup>110</sup> Roberto Valero investigó la función del humor en la obra areniana en su libro *El desamparado humor de Reinaldo Arenas* (Miami: Iberian Institute, University of Miami Press, 1991).

<sup>111</sup> Derrida Jaques, "Psyque: invenciones del otro," *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, Lisa Block de Béjar (Montevideo: Siglo Veintiuno Editores, 1990) 93.

perfección final: "La gran edificación estaba lista, las grandes banderas flameaban desde los salidizos y el coro de ángeles (el último requisito) también descendía para hacer la presentación" (89). Arturo se enamora de sí mismo y se suicida ante la imposibilidad de abrazarse y amarse a sí mismo, que es de alguna forma ese imaginado *él*. Así, en un nivel simbólico, ese significativo y deseado amante, puede interpretarse como una identidad narcisista: el otro - yo - muerte. En la noveleta se destacan algunos símbolos característicos del mito de Narciso: el espejo, el agua, el suicidio.

La memoria, según la frase ya citada de Octavio Paz que sirve de epígrafe a *Otra vez el mar*, "es un presente que no termina nunca de pasar". Si aceptamos, por el momento, una definición de los dos medios de que dispone el ser humano para retener el flujo continuo de la palabra viva, la memoria enriquece el presente con la integración del pasado, y la escritura abre el presente hacia el futuro.

Después de la muerte del protagonista al final de cada novela, ésta adquiere la función de una memoria para el texto siguiente; pero aunque se trate de una memoria escrita, no es en el sentido de una historia fijada que se abre al análisis de la "posteridad". El texto anterior, los textos anteriores son continuamente readaptados al "presente presente" del nuevo texto (cuyo presente, dicho sea de paso, se integra en el tiempo cronológico a través de la fecha al final). De esta forma, el pasado no es algo terminado y fijo sino que "vive" a través de su integración deformadora o de su readaptación al presente. La obra de Arenas puede comprenderse entonces como una inmensa máquina narrativa que simula el funcionamiento de la memoria humana, dirigiéndose contra su misma condición, la escritura.

Del ciclo de la pentagonía, sus últimas novelas *El color del verano* y *El asalto* son una explosión final de toda su furia temática y verbal acumulada en las tres anteriores. El análisis de *Arturo la estrella más brillante* (1984), una noveleta que corresponde temporalmente al ciclo de la pentagonía se centra en los distintos aspectos del exilio interior del autor: marginación social, represión política, ostracismo intelectual, prisión. Esta novela también anuncia una salida, aunque alienada, de todos los terrores a través de la evasión del protagonista hacia el mundo de la belleza creadora.

La obra de Arenas puede estudiarse como literatura del exilio en el sentido más general y particular del término: por un lado, desarraigo, alienación, nostalgia, soledad y, por otro enriquecimiento cultural, apertura a nuevos temas, universalidad y esperanza.

La obra de Reinaldo Arenas es una respuesta literaria a las experiencias de sus múltiples exilios. En el plano del exilio interior sufrió todas las formas de éste, desde la marginación social

y política como hijo ilegítimo, homosexual y disidente hasta la prisión y el ostracismo. En 1980 emprende el camino del exilio territorial, añade su vivencia de marginado y preso la experiencia del destierro.<sup>142143144</sup>

En *Necesidad de libertad...* está dividido en siete secciones. La primera consta de tres prólogos. El primer prólogo está compuesto solamente por dos citas, una de Jorge Luis Borges y otra de Bartolomé de las Casas. Este primer prólogo determina la razón de ser del libro, que se manifiesta en una cita que Arenas tomó de Borges de la revista *Sur* de 1946: "Las dictaduras fomentan la opresión, el servilismo". El propósito del libro es destapar de la manera en que tratado como disidente. En el texto de Borges y el de las Casas, defensor de los oprimidos: la necesidad de libertad. Desde el segundo prólogo que titula: "grito, luego existo", Arenas comienza a denunciar lo desconocido del gobierno de Cuba, para eso incluye dos documentos históricos: discursos, notas de prensa, fotografías y analiza la literatura cubana a la luz de esa necesidad de libertad y a la luz de la historia que le tocó vivir desde "una posición privilegiada: campesino, obrero de una fábrica, becario del "gobierno revolucionario", joven comunista, estudiante universitario, escritor marginado, prófugo y presidiario".

En el ensayo "Martí ante el bosque encantado" Arenas analiza la fusión exilio - muerte en el Diario de Campana de Martí. En la medida en que avanza el análisis del fragmento martiano, el autor se va fundiendo con Martí a quien considera "el símbolo y fe de lo más sublime - la necesidad de libertad - y espejo de lo más terrible - el desierto -... él es nosotros..." Con esta afirmación está incorporando la vivencia de exilio de Martí a la suya propia y a la de todos los cubanos.

---

<sup>142</sup> Paul Tabori en *The Anatomy of Exile* (London: Harrap, 1972) señala que en la categoría de exiliado entran una amplia gama de personas que se ven forzadas a abandonar su país por distintas razones, ya sean políticas, económicas o psicológicas.

<sup>143</sup> Paul Illie en *Literatura y exilio interior* (Madrid Edit. Fundamentos, 1981) añade otra dimensión: "la separación del país de uno no significa algo más que la falta de contacto físico con la tierra y los edificios. Es también un conjunto de sentimientos y creencias que aíslan de la mayoría al grupo expulsado. Una vez que reconocemos que el exilio es una condición mental más que material, que aleja a unas personas de otras y de su manera de vivir, entonces queda definir la naturaleza de ésta separación, no como un despegue unilateral, sino como algo más profundo.

<sup>144</sup> Agrega que la escisión es una relación recíproca; "separar a un segmento de la población del resto de ella, es también dejar al segmento más grande separado del pequeño... Vivir aparte es adherirse a unos valores que están separados de los valores predominantes; aquél que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en el exilio". En el exilio interior abarca una amplia gama en la que entran los marginados sociales, los presos, los repatriados, los disidentes, todo aquel que es rechazado por el poder dominante. Para Illie: "la relación entre el exilio interior y exterior se duplica dentro del exilio interior.

Paul Tabori plantea que el exiliado vive entre dos tiempos: el de su país que ya no tiene y la realidad que le circunda y enajena. Arenas añade a esto la imposibilidad de ser que afrontan los exiliados, el desdoblamiento entre la memoria nostálgica y el presente de "aquellos, hora acá, ahora éstos también somos criaturas exclusivas, es decir, algo irreplicable como todo ser humano, formado de una memoria y de una nostalgia. Y esa nostalgia... es por alguien que quedó allá y somos nosotros mismos" (56-57). Esta imposibilidad del exiliado de unir ambas memorias de un mismo tiempo le hacen un ser escindido que desde su exilio territorial vive en un perenne exilio interior, con una parte de ser alienada de la sociedad que se desenvuelve, porque el exiliado como observa Serrano Ponceña, está sujeto a un ritmo histórico que deja sus problemas atrás y ya ellos permanecen amargos dentro de él exigiendo algún tipo de alivio. La salvación para Reinaldo Arenas está en la palabra, porque nos da la dimensión del futuro, lo que justifica que hayamos tenido pasado. La palabra es lo que queda después del derrumbe... resistencia al golpe, reto al horror, triunfo de la pasión, la magia y la memoria" (91).

Para el autor, el exiliado vive añorándose a sí mismo como fue en su país, en otro tiempo y otro entorno detenidos por siempre en la memoria. Es una nostalgia de su propio yo, de su propia historia, de su historia individual y colectiva. El de su juventud unido a un paisaje por el que ya jamás va a transitar, y que fue su circunstancia, una circunstancia "formada de un ritmo, de un tiempo, de un paisaje naturalmente irrecuperables. Ese desdoblamiento del exiliado, enajenado de su yo, que vive dos vidas paralelas, comparando siempre, incapaz de sentirse completamente aquí - en el presente - (en el nuevo lugar, nuevo territorio) además añorando un ser que ya no es, le impide vivir en completa libertad porque sigue "allá en alma e imagen" (57) en patética escisión. Por eso, el paisaje tiene tanta importancia en su obra: espacios inmensos, ya sea campo (*Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*) o mar (*Otra vez el mar*), donde el personaje, ahogado por la estrechez de hogares, pueblos y ciudades hostiles halla la sensación de libertad sólo en comunión con la amplitud del paisaje. En la obra de Arenas el campo o el mar son parte del discurso del exilio como único alivio a la desesperación de sus personajes. La añoranza del exiliado es para él, la nostalgia de la juventud o la niñez enmarcadas por el paisaje amado. El exiliado continúa viviendo dos mundos: el del pasado, que ahora sólo vive en su memoria y el actual, el físico del destierro.

La preocupación por el tiempo es uno de los rasgos que Arenas maneja en el exilio interior: "el exilio interior o también llamado insilio es precisamente la formalización del tiempo en una preocupación y un obstáculo". Precisamente el "Fluir del tiempo" expone los tres niveles que para él coexisten en el tiempo y que explican la función de éste en sus novelas. La vida

transcurre en dos tiempos: un oficial (pomposo y discurseante) que refleja la prensa y un tiempo real (hambriento y humillado) que se refleja en el alma y el estómago; y, por encima de todo, un gran tiempo detenido: el tiempo de la autenticidad" (86).

Muchos individuos entraron en un exilio de disimulo gracias al miedo; vivir bajo esa suerte de mentira constante, de doblez psicológica, el ciudadano se enmascara, se convierte en un ser disfrazado, en un ser alienado, y se convierte en un ser que habita un lugar donde ya no se vive más que en el tiempo de la memoria, mientras se espera por un tiempo futuro o no se espera nada. En la obra total de Arenas, éstos personajes se ven alienados dentro del marco familiar o social, en un perenne exilio interior, ya que el tiempo medido en años, meses, no cuenta, por ello, el escritor gracias a la palabra, tiene que revelar esa historia no contada, esa la no oficial, ese tiempo que se funde en el pasado, presente y quizá futuro...

Al mismo tiempo el exiliado vive recreando su país. La nostalgia va difuminando la realidad embelleciéndola y por tanto, haciendo aún más amada, más amable la isla que quedó lejos en el eterno presente del recuerdo de la isla, se va... para ya no volver... y queda una nueva manera de recrearla, de amarla. El exiliado tiene que vivir con su eterna dualidad con su angustia, porque "por ahora Cuba casi no existe ya, más que en nuestros corazones desesperados", y en donde quedan los recuerdos, el dolor.

Con respecto a sus personajes, éstos se rebelan contra la rutina, contra la sociedad. También lo que hace el autor a través de toda su obra, y más específicamente en su biografía *Antes que anochezca* y en su suicidio, su último acto de rebeldía, su último exilio, su último refugio.

Arenas siempre fue un niño rechazado, durante todo su tiempo, durante toda su vida, de ahí su rebeldía. En su país, fue señalado por ser pobre, hijo ilegítimo de una campesina, homosexual, intelectual. Pero la razón principal por la que fue expulsado de Cuba fue por ser homosexual. Proféticamente consideró ya desde *El palacio...* el suicidio como "el único acto puro, desinteresado libre, a que puede aspirar el hombre, el único que lo salva, que lo cubre de prestigio, que le otorga quizá algún fragmento de la eternidad y de heroísmo".

Ya Roberto Valero, en su libro *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, ha explicado que la obra del autor no está exenta de humor, pero en esta novela lo que existe es una burla cruel, humillante y grotesca. El protagonista de *Arturo, la estrella más brillante*, vive para una ilusión o alucinación. De esta manera, Arturo comparte con el personaje de *El portero* una suerte de espejismo, vive para otra causa, o para otro tipo de evasión, para una obra, para una búsqueda, que lo saca de la vida diaria enajenada, vacía y atormentadora. Arturo, en realidad, está

sentenciado a muerte desde que entró al campo de trabajos forzados, “y por un tiempo consideró que hasta el hecho de seguir viviendo era una traición a la vida, pues no era más que padecer pacientemente una abyecta sucesiva estafa que culminaría en una estafa mayor” (52). El personaje está marcado por una intención suicida porque, aunque se da cuenta de que solamente a través de la belleza creadora se pueden alcanzar la libertad y la plenitud, también el arte que ha logrado, al final, resulta una estafa más, una especie de trampa, que lo conduce a la ansiada muerte, al suicidio presentido, que como en otras novelas vuelve a ser el gran liberador.

Arenas señala: “la lengua extranjera no es la lengua de la expresión íntima, de la expresión del sentimiento. Este exilio lingüístico influye en la pérdida de la identidad. El ser humano desterrado padece sus angustias en una lengua que no le pertenece, y quitadas de su contexto idiomático las palabras pierden sentido, se desconceptualizan y empiezan a perder su significado original, se les va desdibujando el contenido al vaciarlas en otro idioma. El narrador colectivo de *El portero* siente este extrañamiento de la lengua y comprende con pesar que el suyo es “un idioma que por motivos obvios hemos tenido que ir olvidando, como tantas cosas” (11). Los nombres muestran esta condición enajenante en que la persona, presionada por otra cultura, va perdiendo su nombre original y con él, poco a poco, su identidad. Los personajes arenianos se desdoblan entre el nombre que fueron y que los identificaba y el nombre adquirido por razones prácticas que no tiene nada que ver con la esencia del nombre paterno, de la íntima identidad del ser; es un desarraigo del nombre original, que incrementa el otro desarraigo del estar vinculado culturalmente de su país.

Juan, el personaje, siempre se sintió ajeno, perseguido, humillado y excluido en su propia tierra. Quizá Juan añora una puerta, parece decir el autor desde que sus padres se la cerraron una vez.

A diferencia de otras novelas en que se presentan la violencia y la muerte con crudeza, en *El portero* el autor no quiere hacer aparecer la muerte como algo violento o desagradable, y así les quita los intentos de Mary Avilés por suicidarse toda tensión, o matiz trágico, con un toque de comicidad. Incluso hay escenas jocosas, a imitación de las comedias norteamericanas, como cuando Mary Avilés intenta suicidarse durante su fiesta de quince años: “con su largo y hermosísimo traje se lanzó al vacío... cayó sobre el alambrado de una enorme rastra cargada de pollos y gallinas” (28). También esta novela refleja cierta ternura. El protagonista no es ya ese ser reconcentrado y furioso de la pentagonía, sino que tiene la ingenuidad y la ternura de un niño, y a veces toda la desolación de un niño abandonado: “y la desolada desesperación que siempre acompañaba a nuestro portero necesitó como tantas veces... hacer explosión” (84). Por bondad

Juan se hace novio de Mary Avilés, para ver si “haciéndose pasar por su prometido, Mary Avilés podría tomarle cierto apego a la vida al ver que alguien se interesaba en su persona” (33). Y ella le aceptó por la misma bondad y porque en realidad nada le interesaba, “acogió aquellas confesiones con benevolente asentimiento” (333). Pero entre ellos surge la ternura, y “algo así como un círculo mágico que si no los unía definitivamente al menos los atraía (33). Ella representa para Juan una especie de refugio, es a ella a quien le dice sus largos e incoherentes discursos o sus silencios: “Juan puso su cabeza en el vientre de la joven y ella tal vez inconscientemente le acarició el cabello. Él, sin hacer casi ruido alguno, sollozó” (33). Son dos seres unidos por la soledad, uno persigue la muerte, el otro, un espejismo.

Es la relevancia que ha cobrado la obra de Reinaldo Arenas en la narrativa actual del siglo XX: la alucinación, lo barroco, la alegoría, lo carnavalesco. Es el caso típico del escritor perseguido y acosado por la circunstancia: una circunstancia que siempre sigue siendo la misma, cubana, coercitiva, opresora y antipoética, de la que es indispensable escapar y huir. Así cuando niño y adolescente, esta circunstancia aparece representada como el enclaustramiento en el campo y sus fuerzas opresoras se personifican y encarnan en el Abuelo, la Madre y la comunidad, quienes le siguen, le acosan y castigan para evitar que se convierta en escritor. Años más tarde, ahora adulto y escribiendo dentro de la Revolución, volverá a sentirse asediado por una circunstancia más enclaustrante que la primera y que como el campo procura aislarlo y cuyos poderes esta vez de naturaleza política, se materializan y configuran en “el servicio secreto” y los “encubiertos” que como el Abuelo y la Madre en el pasado procuran desautorizar y anular su expresión creadora. Es ante esta situación vital de asedio y anulación artística constante que el autor sufre antagónicamente por toda su vida, que descubre que los únicos momentos de su existencia en que ha podido ser feliz han sido aquellos en que subjetivamente ha soñado la realidad de otro modo, es decir, en que ha usado el recurso de la alucinación para transformar al mundo. Es entonces cuando descubre y cristaliza como escritor, ahora durante el periodo revolucionario, la posibilidad de transformar la alucinación en un punto de vista literario, en una perspectiva de enfoque, o sea, en una óptica desde la que puede ver y representar al mundo de otra manera. De este modo, convierte la alucinación en su principio básico de formalización narrativa desde el que todas las concepciones que se realicen sobre la realidad se revelarán alucinantes, evanescentes y ambiguas.

Sobre la identidad, justamente ¿quién es él? ¿es traidor por ser cubano? ¿qué representa el ser cubano? ¿se traiciona acaso a la patria por salirse de ella, y no vivir más ahí?

Desde las primeras páginas, surge el niño marcado por la falta del padre, un niño que canta una canción parricida y cuya madre tiene planes suicidas. La falta del padre es una huella perenne en Arenas y en su obra, que de este modo se vincula con un tema recurrente en la literatura hispanoamericana, la búsqueda del padre ausente, al que se une el sentimiento de culpa por haber sido rechazado por ese padre y el odio por el abandono de la madre. Octavio Paz lo ha definido en *El laberinto de la soledad*<sup>145</sup>. Esta carencia del padre, Paz la define también como una suerte de exilio “el sentimiento de orfandad es el fondo constante de nuestras tentativas políticas y de nuestros sentimientos más íntimos. El mexicano y la mexicanidad se definen como búsqueda... por trascender ese estado de exilio” (79). La búsqueda del padre y el parricidio son también los temas principales en la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, con la cual la obra novelística de Arenas muestra afinidades.

También destaca la afinidad que guardan la obra y la vida de Arenas con las del dramaturgo francés Jean Genet, quien como el cubano fue huérfano, presidiario, homosexual y cuyas obras reflejan una vida, como la de Arenas, marcada por el horror. Para Reinaldo Arenas, su padre ausente está imborrable, presente en el rostro desconsolado de su madre y en su propia memoria, cuyo único recuerdo del padre es aquel “hombre apuesto, alto, trigüeño que me dio dos pesos, me pasó la mano por la cabeza y salió corriendo... No lo volví a ver más” (18). Es indudable que esta escena le dejó un hondo recuerdo ya que la inserta en su novela *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), y la comenta en varias entrevistas. El nacer bajo esta circunstancia enajenante impone a su vida un sentido de desarraigo, el cual se revela en ese ser humano que va surgiendo en la autobiografía.

Roberto González Echevarría ve una transmutación de la vida familiar de Arenas con la vida social el país y de la figura del dirigente cubano como la del padre que lo abandonó. Para él, ambos son culpables de sus desgracias, por eso en su carta de despedida Arenas culpa a ese régimen de su muerte. “Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades... no las hubiera sufrido de haber vivido en mi país” (343). Como afirma González Echevarría; Fidel Castro es para Arenas un símbolo de ese padre que debió protegerlo y que en cambio traicionó todas sus esperanzas, dejándolo a merced del desamparo y de quien le vino todo el dolor y el desarraigo que padeció, el culpable en un plano íntimo de su individual huida contante. Castro es la esperanza de redención fallida de su pueblo, el culpable en un plano social, de sus persecuciones, cárceles y destierro. Su padre que

<sup>145</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1969).



debía amarlo y protegerlo, al abandonarlo lo condena a la marginación, lo marca con el rechazo. Ambos son uno, y existencialmente representan para el autor, la misma estafa repetida.

Desde niño, el escritor cubano buscaba alivio a sus espantos internos y externos en la página en blanco que en más de una ocasión citó como lo único verdadero en su vida. Sin duda, la escritura es algo necesario, una forma de evasión de la realidad, y también el único modo auténtico de manifestarse. Según Michael Foucault, quien concibe el lenguaje como una necesidad: “un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar... el simple acto de escribir... cauta disposición de la palabra sobre la blancura de un papel... donde no hay otra cosa que decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer centellear en el fulgor de su ser”<sup>146</sup>. La cita del escritor francés coincide con el pensamiento y el sentir del escritor cubano, con lo que fue una actividad transformadora y creadora. Ambos ven el lenguaje como un acto necesario, ambos aman “esa transparencia de las palabras” (*Las palabras y las cosas*, 302), que para Arenas es magia que tiene el poder de elevar al ser humano por encima de sus propias miserias y las de su tiempo: “Mientras el poeta leía, un manto mágico, una suerte de encantamiento, un hechizo único cayó sobre todas aquellas figuras aterrorizadas y grotescas”<sup>147</sup>. Una sencilla palabra con su ritmo o sus múltiples significados puede llevar a este escritor a otra dimensión de éxtasis o de felicidad, donde vibra con todas sus alusiones de vida, un momento detenido en el tiempo, un deseo, un sueño... La palabra lo puede llevar hacia la luz, como dice Foucault, al “momento en que el lenguaje como palabra esparcida se convierte en objeto de conocimiento” (*Las palabras y las cosas*, 294). Para Arenas, el lenguaje, según lo comenta en la entrevista con Cristina Guzmán, “es lo más bello que hay, y dentro de él se pueden construir miles de cosas, pero sin olvidar que la palabra no es más que un símbolo, que es un objeto que uno debe utilizar para decir algo” (*La Vieja Rosa*, 109). Y la utiliza como “tabla de salvación o de esperanza” para contar “la intransigencia del hombre creador, poeta rebelde ...” (*El color del verano*, 250). Para Arenas también es la palabra, la escritura, lo que le da significado a su vida. Ya casi al borde de la muerte reconoce que el acto de escribir “le ha dado un sentido fundamental a mi vida que ya termina” (*El color*, 250). Incluso reconoce que “para que mi vida cobrase sentido yo tenía que escribir *El color del verano*” (246). Para él, la vida sin poder escribir carece de objetivo, por eso dice en su carta de despedida que pone fin a su vida “debido al estado precario de mi salud y la terrible depresión sentimental que siento al no poder seguir escribiendo”<sup>148</sup>.

<sup>146</sup> Las citas de *Las palabras y las cosas* de Michael Foucault son tomadas de la edición de México, Siglo XXI Editores, México, 1977) 294.

<sup>147</sup> Las citas son tomadas de la edición de *El color del verano* (Miami: Ediciones Universal, 1991) 128.

<sup>148</sup> Las citas corresponden a la edición de *El asalto* (Miami: Ediciones Universal, 1991) 152.

La evolución o desarrollo de la categoría de lo barroco entre los escritores cubanos presupone, por un lado, la necesidad histórica de definir la identidad nacional y, por el otro, la consecución de un discurso literario genuino capaz de expresarla.<sup>149</sup> Este fenómeno se produjo en dos periodos perfectamente delimitados por la revolución fidelista de 1959. En su primer momento, este barroco cubano se caracterizó por ser un movimiento artístico de búsqueda y descubrimiento, de objetivación y cristalización de los caracteres dispersos del alma cubana, es decir, de conformación cultural y definición nacional. Las obras artísticas, incluso la literatura se sostendrán entonces sobre los trabajos antropológicos de figuras ilustradas como Fernando Ortiz y Lidia Cabrera, así como bajo la inspiración producida por el éxito de "la universalización de lo nacional" llevada a cabo por figuras internacionales como Diego Rivera e Igor Stravinsky<sup>150</sup>. Las tres figuras predominantes de este momento, como literatos así como teóricos del barroco, serán Alejo Carpentier<sup>151</sup>, José Lezama Lima<sup>152</sup> y Severo Sarduy<sup>153</sup>. Este es el periodo del Culteranismo barroco cubano, prevaleciendo los hombres de culturas enciclopédicas, los mitólogos y los sociólogos.<sup>154</sup>

Carpentier, cuya tesis sobre el barroco será la predominante, propone que, "para describir la complejidad de los contextos americanos, es indispensable valerse de la novela histórica y el método barroco"<sup>155</sup>. La novela histórica por lo de describir "lo real maravilloso americano" dentro de la historia y, lo barroco, por su capacidad descriptiva y su carácter sincrético<sup>156</sup>. La combinación de ambos elementos será la fórmula a seguir por los demás novelistas de Hispanoamérica. Destaca más aún Carpentier, el propósito de universalizar lo americano buscando dentro de nuestros contextos ideológicos, musicales, religiosos y rituales, los elementos que aún dentro del mundo indígena y africano son correspondientes a las culturas y

<sup>149</sup> Federico Acevedo, "La transformación de las estructuras narrativas en la obra de Alejo Carpentier" en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien* (Caravelle), Numéro Special, Université de Toulouse - Le Mirail, Toulouse, 1980, pp. 23-25.

<sup>150</sup> Esta influencia la reconoce Alejo Carpentier respecto al arte cubano en su libro *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 305-307.

<sup>151</sup> Las recomendaciones sobre lo barroco de Carpentier se recogen en su libro *Tientos y Diferencias*, Montevideo, Arca, 1967.

<sup>152</sup> Para las consideraciones sobre el barroco de Lezama Lima véase su libro *La expresión americana*, Op. cit., específicamente, su ensayo, "La curiosidad barroca" pp. 33-57.

<sup>153</sup> La teoría de Severo Sarduy sobre el barroco se encuentra en su libro *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

<sup>154</sup> Entre otros: Alejo Carpentier, Fernando Ortiz, José Lezama Lima y Severo Sarduy.

<sup>155</sup> Federico Acevedo, "Novedad y permanencia en Concierto barroco" en *Revista de Estudios Hispánicos*, (número dedicado a Alejo Carpentier), Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1983, p. 115.

<sup>156</sup> Carpentier, *Tientos*, Op. cit., pp. 40-41.

civilizaciones antiguas más avanzadas como la griega y la romana.<sup>157</sup> Esta definición de la identidad americana es políticamente significativa en la medida en que dentro del contexto neo-colonial define un concepto nacional y es rico funcionalmente por cuanto permite la creación de obras ricas y bellas<sup>158</sup>. El inicio de este movimiento barroco cubano corre paralela con la pretendida consolidación político - cultural cubana y por el otro, el desarrollo único y auténtico de la literatura nacional. De este modo, se patentiza un "ir de la mano" entre el devenir de la conciencia política nacional y el devenir de la conciencia artística, cultural y literaria. La obra que mejor recoge este proceso, casi de principio a fin, es la obra novelística de Alejo Carpentier, este primer instante del barroco cubano es serio, grave, investigativo y conocedor.

Una vez acaecida la Revolución Cubana (1959) se produce una nueva modalidad literaria del barroco cubano igualmente significativa pero de "rompimiento", y como consecuencia de un cambio en la visión de la realidad al establecerse y consolidarse el estado y la ideología marxista. Nos referimos al "barroco lúdico", cuya complejidad reside a priori más bien en la estructuración y la técnica y que se diferencia del anterior por modificarle su visión del mundo.<sup>159</sup> En la medida en que se consolida y desarrolla el estado y evoluciona hacia un estado totalitario se va produciendo un barroco mucho más jocoso, caricaturesco, burlón y lúdico. Un barroco que responde a un desencanto o desengaño revolucionario en lo político, como se manifestará a través de las últimas obras de Alejo Carpentier, más específicamente, en *Concierto Barroco* (1974) y en *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas. Así, el discurso político nacional y el discurso artístico que parecían, hasta entonces, cogidos de la mano se distancian, enemistándose.

En este segundo momento del barroco cubano, se sustituiría la visión seria de la historia por una visión relativa y jocosa de la misma. El interés de las estructuras barrocas por el detalle descriptivo y excesivo de las hojas, de las yerbas, de los ríos y de los árboles de Carpentier dejará paso a las técnicas carnavalescas, a la multiplicidad de las voces, de los argumentos, de las transformaciones, al "choteo", al "relajo" y a la "alucinación"<sup>160</sup> En este periodo predominará el "conceptismo" típico de Quevedo: coger asuntos serios en broma, jugar con los conceptos,

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>158</sup> Vea Acevedo, "La transformación" en *Cahier du Monde (Cuaderno del Mundo)*, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>159</sup> Federico Acevedo evidencia esta transformación del barroco que venimos describiendo en la misma obra de Carpentier, particularmente, particularmente, en su novela *Concierto Barroco* (1974). Dice: "El estilo barroco, liberado de su antiguo deber, se encuentra permeado por un elemento lúdico que relativiza la historia a través del acercamiento, en apariencia arbitrario, de las cosas más diversas y le otorga al relato una dimensión propia de la literatura fantástica; "concierto algo loco", como nos lo describió el autor, en todo caso, arbitrario en relación a lo "serio" de sus obras anteriores", "Novedad y permanencia"... *Op. cit.*, p. 116.

relajar con las ideas, vacilar con las creencias y con las palabras. Este es el momento del “desengaño conceptista” y del “humor negro”.

Aunque en algunas de estas obras predominará un alto sentido del humor, en sí, las mismas constituyen una crítica seria del estado cubano moderno y del fracaso del “mesianismo” revolucionario. A este periodo histórico corresponde la producción novelística de Reinaldo Arenas.

La novela de Reinaldo Arenas no solamente representa una de las narrativas más importantes de la novelística caribeña, sino también una de las más prolíficas más originales y más universales. Desde la década de 1920 y de 1930 se venía perfilando en Cuba un florecimiento cultural y literario que propulsaba, por un lado, la búsqueda de un discurso político encaminado a dirigir el futuro de la nación y, por el otro, un discurso artístico capaz de recoger la expresión nacional y la “cubanía”. Como propulsor de este sentimiento figuraba Alejo Carpentier, quien acompañado de Rubén Martínez Villena, Emilio Ballagas, Jorge Mañach, Juan Marinello, Eugenio Florit y Carlos Montenegro conforman una promoción vanguardista “Los Minoristas” quienes se agruparon en torno a la revista *Avance* (1927-1930).

Arenas acierta en una característica de la idiosincrasia cubana, presente en la novela sobre todo de las primeras décadas republicanas y, especialmente de las obras de Carlos Loveira y Miguel de Carrion: lo erótico como forma de evasión. Es cierto que sexo, evasión, exilio y muerte son la clave para enmendar el sentimiento de fracaso del cubano ante la realidad histórica de cinco siglos de opresión y de la frustración de no haber ganado ninguna guerra:

“Lo cubano es... lo abierto, lo ecléctico, lo mezclado lo violento, lo irónico, lo casi inapresable... Extensión abierta al sol y al viento, lo cubano es un silbido inconsolable. Y dentro de esa extensión siniestra (matizada fugazmente por el violeta del crepúsculo) lo erótico como una desesperada forma de olvido, lo erótico como una desesperada forma de irse”. (32)

---

<sup>160</sup> Acevedo. “Novedad y permanencia”.... *Op. cit.* p. 117.

## Capítulo 6: Rosario Ferré.

Rosario Ferré nació en Ponce, en 1938, en la costa sur meridional de Puerto Rico en 1938, en el seno de una familia con influencia en los negocios y la política.

Hija de Lorenza Ramírez de Arellano y Luis A. Ferré. Su padre, Luis Ferré, fue un gobernador del Estado Asociado de 1968 a 1972. Entre los libros de Rosario Ferré se encuentra la biografía de su padre.

Ferré se recibió de la licenciatura en Arte en 1960, egresada del Manhattanville College, New York, su maestría la realizó en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, y su doctorado en Filosofía en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Maryland, College Park. El título de su tesis fue "La filiación romántica en los cuentos de Julio Cortázar". En 1976, obtuvo el grado de Maestría en literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Puerto Rico. En 1987 se doctoró en esa misma especialidad en la Universidad de Maryland.

Ella está casada (por segunda ocasión) con Agustín Costa y reside en San Juan. Ferré tiene tres hijos. Durante su carrera como profesora de Literatura Latinoamericana, ella enseñó en la Universidad de California, Berkeley; Universidad de Rutgers, Universidad de Harvard, Universidad The John Hopkins, y en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras. Además de ser una finalista para el Premio Nacional del Libro en 1995, Ferré fue el destinatario de "Liberatur Prix" desde el "Justo Libro de Frankfurt". Ella fue también nombrada doctora *Honoris Causa* en la Universidad de Brown en 1997.

Ferré es colaboradora de los diarios *San Juan Star* y *El Nuevo Día*, y es miembro de la junta de directores del Museo de Arte de Ponce. Ha impartido cátedra en las universidades de Rutgers, de John's Hopkins y de Puerto Rico. Ha escrito numerosos libros, entre los que destacan en novela: *Maldito amor* (Premio Liberatur Prix en la Feria del Libro de Frankfurt de 1992), *La*

*casa de la Laguna y Vecindarios excéntricos*, en ensayo: *Sitio a Eros, El coloquio de las perras y El árbol y sus sombras*; en poesía: *Fábulas de la garza desangrada y Las dos Venecias*.

Rosario Ferré es líder puertorriqueña de las letras. Una profesora de la Universidad de Puerto Rico y editora colaboradora de *San Juan Star*, ella escribe poesía, crítica y biografía, en suma a la ficción por la cual ella es más conocida.

En la década de los años setenta, inició su carrera de editora de *Zona de Carga y Descarga*, como periodista dedicada a la nueva literatura de Puerto Rico. Ella fue profesora invitada o visitante en la Universidad de Rutgers y en la Universidad John Hopkins y desde 1977 a 1980 escribe una columna de crítica literaria en el periódico *El Mundo* de Puerto Rico.

Cordelia Chávez Candelaria señala: "Su ficción... representa un mordaz el detalle de la lucha de la resistencia individual de las mujeres la allanar de sus multidimensiones y agencia por el confinamiento convencionales de amor, romance, doméstico, los masculino-identificado feminidad".

¿Hasta dónde llega lo autobiográfico en la escritura femenina y de qué manera afecta en concreto a la puertorriqueña?

*Vecindarios excéntricos* es, una especie de autobiografía, una historia de provincia: en este caso, de esa provincia que era el Puerto Rico de su niñez. Aunque técnicamente no puede llamarse autobiografía, porque se trata más bien la biografía de las casas que ha vivido. "La casa es siempre un útero, y si el vientre de la madre es la primera casa que habitamos, la fosa es la última. Intento, por lo tanto, dejar fuera lo más posible el "yo" del escritor y escribir desde la "nada" que antecede al "todo". Ese texto es, en gran parte, la historia de mi madre. Tuve de pequeña una relación conflictiva con ella, y creo que por eso fui siempre una niña enfermiza, que padecía violentos dolores de cabeza y fiebres muy altas. Pero un día descubrí, gracias a una niñera que quise mucho, la existencia de los cuentos de hadas, y entonces comencé, como el Califa de la historia, a exigirle a Gilda que me contara un cuento cada noche, para sí conjurar a la muerte."

"El proceso autobiográfico es doloroso; ser testigo histórico y social de su tiempo es algo comprometedor, que hace a uno sentirse culpable. Ser escritor es cargar con los fantasmas; no sólo los propios, sino los de la colectividad, y esto es así aún más en el caso de la autobiografía".

"Traté que *Las dos Venecias* fuese un libro orgánico, no sólo desde la imagen central del cuerpo femenino y de la madre, sino también desde la imagen de la escritura. La escritura ha sido para mí un instrumento de conocimiento, que me ha hecho posible penetrar en mis propias tinieblas. A pesar de que no he podido descifrar el misterio de mi mundo, gracias a ella he

aprendido que, para vivir bien, es necesario atravesar las tinieblas con el corazón en la mano. Las estructuras más brillantes de la inteligencia y de la razón tendrán todas su momento de gloria, pero como decía Poe, sólo aquéllas en las que palpita el corazón delator sobrevivirán el paso del tiempo”.

En el libro *Las dos Venecias*, en el que combina poesía y cuento, la imagen del cuerpo femenino sigue siendo aún central, pero esta se ha vuelto de alguna manera más interiorizada y secreta. El tema de la relación entre la escritura y el nacimiento de la propia persona, que había tratado en su ensayo *La cocina de la escritura*, está aquí presente nuevamente. El cuerpo femenino es como una ciudad misteriosa, llena de ecos y de canales oscuros, que recuerda a la ciudad de Venecia. Por eso el tema de la madre, así como el tema del sueño, son fundamentales.

Rosario Ferré es una de las más importantes figuras literarias contemporáneas en Puerto Rico y Latinoamérica. Su trabajo, presentado en ensayos, cuentos y novelas, usan parodias como elementos clave para exponer las injusticias sociales, políticas que han permanecido en la sociedad puertorriqueña. Su trabajo es único porque sus textos revelan más que cualquier otro trabajo literario hecho por mujeres contemporáneas puertorriqueñas, la influencia en el movimiento feminista, en América tanto en su pensamiento como en sus interpretaciones.

La producción literaria de Ferré empezó en la década de 1970. Ella fue la editora de la revista literaria *Zona de Carga y Descarga* (1970-1972).

Entre sus obras más significativas están: *Papeles de Pandora* (1976), *El medio pollito* (1978), *La muñeca menor* (1979), *Fábulas de la garza desangrada* (1982) y *Los cuentos de Juan Bobo* (1981). Ella tradujo algunos de sus trabajos al inglés y recientemente publicó *The House on the Lagoon* (1995), escrita originalmente en inglés.

Sus trabajos revelan un punto de vista crítico y mordaz de los elementos patriarcales persuasivos en la sociedad y cultura puertorriqueña. Además revelan la hipocresía de la clase alta. Aunque ella nació en el seno de una familia burguesa, en la privilegiada y prestigiosa familia de Ponce, Ferré ha usado su trabajo y experiencias para revelar la debilidad de la clase alta y para socavar el poder y criticar a instituciones culturales, sociales y políticas. Ferré sitúa a algunos de sus personajes y argumentos basados en esas instituciones y hechos interiores y exteriores con crítica sarcástica.

Rosario Ferré escribió su primer cuento en 1970, y desde ese año, ella ha sido una de las más prolíficas escritoras en Puerto Rico y la más importante de la última parte del siglo XX. Ella empleó algunos géneros literarios en la creación de sus obras: cuentos, novelas, poesía y ensayo. Igualmente aunque ella ha permanecido lejos de su patria, principalmente en Washington, D. C.,

ella regresa frecuentemente a Puerto Rico y siempre ha luchado por mantener su identidad caribeña.

Ferré empezó su carrera literaria durante sus estudios literarios en la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras cuando fundó la revista literaria *Zona carga y descarga* en 1972, con otras cuatro estudiantes. *Zona* fue su primera publicación y sirvió para ser el despegue de estudiantes jóvenes que como Ferré y sus amigos de la Universidad querían publicar pero eran desconocidos y no lo podían hacer en las revistas más conocidas de Puerto Rico. Además de dar a conocer a nuevos autores, *Zona* se convirtió en el púlpito desde el cual, los estudiantes predicaban las reformas sociales y su política independentista con respecto al Imperio que los quería captar. La revista fue la plataforma para analizar o revisar apropiadamente todos los "errores" de la generación anterior. Los editores de *Zona* hicieron una publicación vanguardista, muy distinta a lo conocido anteriormente y en una sola publicación sus lectores podían encontrar múltiples mensajes sociales. Los mismos editores buscaban un sello característico definido como "anárquico," tanto en la presentación de sus asuntos, como en los temas que elegían.

Ferré se define como una inconforme social, con ideas políticas que presenta en su primera colección de cuentos: *Papeles de Pandora* (1976) ésas historias se publicaron antes en *Zona carga y descarga*. Ferré se liberó en una edición revisada de *Papeles* en 1979, cuando ella agregó el cuento *La casa invisible* para la colección. Desde entonces los cuentos han sido más populares desde que se publicaron en la edición de *Papeles* que ahora va en la tercera edición.

En 1977, Ferré publicó su primera colección de historias para niños *El medio pollito* y *Los cuentos de Juan Bobo* y *La mona que le pisaron la cola* de 1981. Ferré eventualmente combina estas tres colecciones en su antología de historias para niños, como *Sonatinas*, que fueron publicadas en 1989. Su literatura infantil también abarca temas sociales y pretende concientizar con una reforma política a sus lectores, quienes podrían pensar que eso sólo lo entenderían los adultos

Ferré también ha publicado ensayos, algunas veces como colaboradora de columnas de periódicos, hablando de temas literarios con crítica social. Su mejor colección de ensayos es *Sitio a Eros* (1980), un libro el cual promueve la misma política y temas sociales que su primera colección de cuentos. Probablemente el mejor ensayo es su colección: *La cocina de la escritura*, la cual fue traducida a varios idiomas, numerosas veces y tuvo un punto de partida para otras críticas en la literatura feminista latinoamericana. Ferré publicó otras colecciones de ensayos de literatura que incluye: *El coloquio de las perras* (1990, 1992) es una parodia de Miguel de Cervantes Saavedra como *las novelas ejemplares: Las dos Venecias* (1990), y *El árbol y sus*



sombras (1989, 1992). Adicionalmente, ella publicó su tesis de Maestría: *El acomodador: Una lectura fantástica de Filisberto Hernández* (1986), y su tesis doctoral: *Cortázar, el romántico en su observatorio* (1990). Ferré también incursionó en dos géneros más: poesía y biografía. Ella publicó: *Fábulas de la garza desangrada* (1982) y *Antología personal* (1994). En 1992 ella publicó la biografía de su padre; *Luis A. Ferré: Memorias de Ponce*. Todos los tres libros fueron bien recibidos por la crítica, pero Ferré es mejor conocida por su prosa de ficción.

Al inicio de su carrera, Ferré dijo que podía escribir prosa corta, sin embargo, le gustó experimentar con la narrativa larga, lo que resultó en la publicación de su primera novela, *Maldito amor* (1987, 1990, 1992). La crítica no lo define como cuento largo o una novela corta; pero, ella misma lo define como una novela corta o una novela simplemente. Desde ese tiempo, ha publicado dos novelas adicionales, *La batalla de las vírgenes* (1993), la cual no fue bien recibida por la crítica de Puerto Rico por el argumento que tiene, y *La casa de la laguna* (1995).

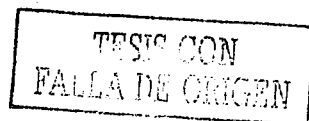
Ferré publicó su primera novela originalmente en inglés y fue nominada para el Premio Nacional del Libro de Puerto Rico por *La Casa de la laguna*, además publicó traducciones en inglés de *Papeles de Pandora* como *La muñeca joven* (1991) y *Maldito amor* antes como *Dulce Diamante empolvado* (1988, 1996). Desde la publicación de *La casa de la laguna* y la reedición de *Dulce diamante empolvado*, Ferré publicó el estreno de *Vecinos excéntricos* (1998), el manuscrito completo en inglés original, *Vecindarios Excéntricos*, publicado cerca de 1990 en *El nuevo día*.

Su nueva novela, *La casa de la laguna*, es su cuarto libro publicado en inglés. Las otras tres novelas: *Dulce Diamante polvoriento* y *La Batalla de las Vírgenes*, y una colección de cuentos *La muñeca joven*.

Rosario Ferré es un pilar fundamental de esa literatura femenina que desempeña un papel prioritario ... "en la prosecución del proyecto de crear una literatura nacional que empieza a realizarse en Puerto Rico"<sup>161</sup>. En efecto, frente a la *generación del cincuenta*, cuya antología generacional, *Cuentos puertorriqueños de hoy* compilada por René Marqués no incluía mujer alguna; las dos analogías representativas de *los setenta* - *Reunión de espejos*, de José Luis Vega y *Apalabramiento*, de Efraín Barradas - incluyen un discreto corpus femenino; cinco mujeres sobre trece autores y tres sobre diez, respectivamente. Ello no sirve más que para confirmar el progresivo incremento de las letras boricuas de "la presencia femenina y la conciencia feminista"

---

<sup>161</sup> Rodríguez Luis, Julio. *Hacia una literatura nacional puertorriqueña*. (en *La Torre*, Río Piedras, Puerto Rico, 6, 1992, núm. 21, p. 71).



que la reciente antología de narradoras publicadas por Acevedo ha confirmado<sup>162</sup>. Son palabras del mismo Barradas:

"...la mera enumeración de escritoras de peso en la literatura puertorriqueña de los últimos quince años así lo constata: Rosario Ferré, Vanessa Droz, Carmen Lugo Filippi, Magali Quiñones, Iliana Ramos, Angela María Dávila, Mayra Montero, Sandra María Esteves, Magaly García Ramis Y Elsa Tió forman una nómina que, por su mera extensión, ya es considerable; su aporte concreto y efectivo iguala al de los escritores que surgen parejos a esta nómina femenina: Eduardo Sanabria Santaliz, José Luis Vega, Manuel Ramos Otero, Edgardo Rodríguez Juliá y José Ramón Melendes serían ejemplos masculinos de casos paralelos en cronología y logros. La presencia femenina y la conciencia feminista en las letras boricuas es un hecho de innegable importancia<sup>163</sup>."

¿Qué papel desempeña Rosario Ferré en este contexto? Con las debidas cautelas, su labor podría equipararse a la realizada en Argentina por Victoria Ocampo unas décadas atrás, porque las dos provienen de la alta burguesía y fueron víctimas de tres maldiciones: la belleza, la inteligencia y la riqueza. En consecuencia a Ferré le cuadraría a la perfección lo que dijera Victoria Ocampo en sus *Testimonios*:

"En este mundo he nacido del lado de los privilegios, del lado de los favoritismos, pero a medida que los desenmascaro, los abomino y a medida que me vuelvo consciente de ellos, los repudio. Es un lento quejarse, no me ilusiono de hacer progresos rápidos en este camino"...<sup>164</sup>. Dentro del mundo de las letras, Victoria fue una mujer excepcional que brilló con fuego propio. Ferré lidera, pero comparte; y aprovecha la sombra de quien fue pionera en estas lides dentro del mundo isleño. Me refiero a Nilita Vientós Gastón, primera abogada del departamento de justicia, primera mujer presidente del Ateneo de Puerto Rico (1945-1961) y fundadora - presidente de la Casa Nacional de Cultura y del Pen Club de Puerto Rico. A través de *Asonante* y *Sin nombre* - las dos revistas que se deben a su impulso - dio a conocer los jóvenes valores, aglutinando la vida intelectual puertorriqueña<sup>165</sup>.

<sup>162</sup> La referencia es al libro que lleva por título *Del silencio al estallido. Narrativa femenina puertorriqueña*. Estudio, selección y notas de Ramón Luis Acevedo. Río Piedras, Cultural, 1991.

<sup>163</sup> Barradas, Efraín. *La necesaria innovación de Ana Lydia Vega: preámbulo para lectores vírgenes* (en *Revista Iberoamericana. Número especial dedicado a las escritoras de la América Hispánica*. Pittsburgh, 51, jul. - dic. 1985, núms. 132-133, p. 549). Por supuesto que el feminismo no se inicia con estas escritoras, como reconoce el mismo crítico; existen tempranos ejemplos desde el siglo XVIII. La historia del feminismo e Puerto Rico está aún por hacer.

<sup>164</sup> Ocampo, Victoria. *Testimonios*. Buenos Aires, Sur, 1936.

<sup>165</sup> Como creadora Nilita es más limitada. Al final de su vida, los amigos la animaron a escribir sus recuerdos, que aparecieron bajo el título *El mundo de la infancia*. Río Piedras, Cultural, 1984. Interesa por su conexión con las novelas de corte autobiográfico, cuyo foco siempre radica en la infancia familiar y que

Rosario Ferré salta a la palestra literaria como coeditora de una revista, *Zona de carga y descarga* (1972-1975)<sup>166</sup>, en la que ocupa un lugar importante la causa feminista que ya no abandonará en su propia escritura, caracterizada siempre por la mezcla de nostalgia e ironía con que aborda el ambiente de la clase alta de Puerto Rico desde mediados del siglo XIX hasta hoy. "Su ficción desmantela la *historia* mostrando su visión femenina del pasado"<sup>167</sup>, que se irá solapando como alternativa a "la versión oficial" a lo largo de la década de los años setenta.<sup>168</sup> *Aquí cuentan las mujeres*, titula María Sola su ensayo - antología en torno a cinco escritoras isleñas de hoy: Magali García Ramis, Carmen Lugo Filippi, Lourdes Vázquez, Ana Lydia Vega y, por supuesto, la misma Ferré<sup>169</sup>. Ésta última aprovechará cauces narrativos en sus libros de relatos y sus novelas - *Maldito amor* de 1988, (es una novela breve - en la segunda edición, publicada en Puerto Rico, Huracán, 1988 ocupa 80 pp - que va seguida de tres relatos: *El regalo*, *Isolda en el espejo* y *La extraña muerte del capitancito Candelario*); *La batalla de las vírgenes* de 1993 y *La casa de la laguna*<sup>170</sup>; ensayísticos: *Sitio a Eros* (1980), *El árbol y sus sombras* y *Coloquio de las perras* (1991); y poéticos: *Fábulas de la garza desangrada* (1982) para articular una cosmovisión homogénea que gira entre lo feminista y lo femenino<sup>171</sup>. No es momento de

---

se ponen de moda entre las narradoras de la isla en la década del setenta. En este sentido, habría que señalar como una de las más logradas *Felices días tío Sergio*. Río Piedras, Antillana, 1986, de Magali García Ramis.

<sup>166</sup> Cfr. al respecto el estudio de Juan Gelpí sobre el papel que desempeña esta revista: *El espacio de la crisis y la ruptura: "Zona de carga y descarga" (1972-1975)* (incluido en *Literatura y paternalismo...*, op. cit., pp. 171-182). Gelpí enmarca el sentido de la revista como "zona collage" en la que se trabajará a partir del fragmento. Según él, los escritores de esta etapa - tanto masculinos como femeninos - ... "se dieron a la tarea de buscar alternativas al modo de representación totalizador y a la retórica canónica que estaban en crisis en el momento en que comienzan a publicar sus textos. Ante una "casa" literaria - el canon - cuya solemnidad había desembocado en la estridencia de *Los soles trunco*, los escritores y colaboradores de *Zona* también rescataron del collage su irreverencia y su dimensión humorística" (p. 182). Pienso que esta actitud es muy posmoderna y común a casi toda Hispanoamérica. Lo que fluctúan son las fechas y la manera exacta en que se llevan a cabo la tarea.

<sup>167</sup> Acosta Cruz, María. *Historia y escritura femenina en Olga Nolla, Magali García Ramis, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega* (en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Número especial dedicado a la literatura puertorriqueña, op. cit., p. 272).

<sup>168</sup> Cfr. al respecto Arrillaga, María. *La narrativa de la mujer puertorriqueña en la década del setenta* (en *Homines*, San Juan de Puerto Rico, 8. ene. - jun. 1984, núm. 1, pp. 327-334). El setenta pone de moda a la mujer: *Sur*, de Buenos Aires, le dedica los núms. 326-327 y 328, correspondientes a sept. 1970 y jun. 1971... La antología sobre narradores puertorriqueños de hoy, que se publicó en *Sin nombre*, 5, abr. - jun. 1975, núm. 4, recoge dos mujeres: Olga Nolla y Rosario Ferré, entre los diez autores que la integran. Por fin, la misma revista *Sin Nombre* se dedicó a la *escritura femenina* el número 3 del vol.7 correspondiente a oct.- dic., de 1976.

<sup>169</sup> Río Piedras, Huracán, 1990. Su ensayo introductorio aborda el entorno político - cultural de estas mujeres y su incidencia en la situación femenina.

<sup>170</sup> Barcelona, Eméce, 1996. La edición original es inglesa, del 95.

<sup>171</sup> Por supuesto que las barreras se difuminan... En general, me parece aceptable la distancia que establecen muchos críticos entre ambos términos para marcar la diferencia entre el primer estadio

entrar en un momento resbaladizo, sino de fijar la estética de la escritora al hilo de sus textos y declaraciones, para ver después cómo se plasma en las formas breves que integran *Papeles de Pandora*. La escritura de Rosario Ferré - según sus propias declaraciones - ha sufrido un paulatino proceso de evolución, dentro de esas coordenadas femenino - feministas: "En mi primer libro, *Papeles de Pandora*, mi escritura se encontraba mucho más cerca de la vida; era casi una ficción testimonial... de la guerra de liberación femenina que, en 1976, recién comenzaba en América Latina... Luego vino la etapa de las *Fábulas de la garza desangrada y Sitio a Eros*... En esa época yo era dos personas: de día era Penélope, tejiendo a la luz de la razón las vidas de esas mujeres en las que yo veía un ejemplo de comportamiento; y de noche era Ariadne (y muchas veces Nictimene, el búho alegórico de Sor Juana) buscando en la oscuridad del ser (de la nada) el hilo conductor que me permitiera acercarme de esos mismos conflictos desde la vertiente de la poesía".

Para Ferré, existe una íntima conexión entre mujer y escritura. En sus ensayos recogidos en *Sitio a Eros* (1980) - que pueden considerarse una especie de autobiografía intelectual, así como el co-texto en el que se insertan su propia narrativa y poesía - recorre toda una galería femenina que previamente ha escogido como tema de reflexión: Virginia Woolf, Mary Shelley, Anais Nin, George Sand, Julia de Burgos y otras tantas cuya escritura es el eje de su deseo de emancipación. Todas ellas de alguna manera eros y política porque Ferré está convencida de que... "es a través del amor, definido en sus características típicamente femeninas, como se efectuará el verdadero cambio social y político que hermanará los dos sexos"<sup>172</sup>. En sus planteamientos se acerca a Anais Nin, como ella misma ha reconocido: "La mujer debe escribir para reinventarse, para disipar su temor a la pérdida y a la muerte, para enfrentarse cada día el esfuerzo que representa vivir... Como todo artista, en fin, la mujer escribe como puede, no como quiere ni debe. Si le es necesario hacerlo rabiando y amando, riendo y llorando, con resentimiento e irracionalidad, al borde mismo de la locura y de la estridencia estética, lo importante es que lo haga, lo importante es que siga escribiendo. Es de esa manera como ella más puede ayudar a configurar a la mujer como ser completo; a lo que debe dedicarse en cuerpo y alma es a la persistencia y no a la objetividad; a no dejarse derrotar por los enormes obstáculos que la confrontan. Seguir escribiendo, aunque no sea más que para allanarles a las que vengan después, a esas escritoras que quizá algún día puedan escribir con calma en vez de con ira, como

---

combativo - feminista - y la situación actual, de más honda reflexión ontológica - femenino -. Cfr. al respecto: Ciplijauskaité, Birutė. *La novela femenina contemporánea...*, op. cit.

<sup>172</sup> Gascón Vera, Elena. "Sitio a Eros: el eros liberado de Rosario Ferré" (en *Un mito nuevo: la mujer sujeto - objeto literario*. Madrid, Pliegos, 1992, p. 99).

quería Virginia Woolf. Al igual que Anais Nin, pienso que la pasión tiene un enorme poder de transformar, de transfigurar al ser humano, de una criatura limitada, pequeña y atemorizada, en una figura magnífica, que pueda alcanzar a veces la estatura del mito<sup>173</sup>.

“En mi caso, escribir es una voluntad a la vez constructiva y destructiva; una posibilidad de crecimiento y cambio. Escribo para edificarme palabra a palabra”... “Es ella quien me ha hecho posible una identidad propia”<sup>174</sup>.

En esta línea, la literatura “es un arte contradictorio”, producto de la entrega voluntaria a la tarea creativa, pero en el que, paradójicamente, el escritor se ve arrastrado por su verdad: los temas lo escogen a él.<sup>175</sup> Aprender a escribir tiene algo mágico, de receta de cocina, supone jugar con la imaginación que siempre es subversiva, revolucionaria. Por medio de ella... “el escritor transforma esa experiencia que constituye la principal cantera de su obra, su experiencia autobiográfica, en obra de arte”<sup>176</sup>. Se impone, entonces, una conclusión inevitable: “la obra del escritor, una vez terminada, adquiere una independencia absoluta de su creador”<sup>177</sup>... pero además, lo que cuenta al final es escribir bien, dominando unas técnicas de escritura. Ese será el reto que acepta Ferré a partir de *Papeles de Pandora*.

No se ha insistido suficientemente en lo que Rosario Ferré adeuda a Octavio Paz, en lo que se refiere a las relaciones entre *eros* y *escritura*. Ambos se inscriben, como es obvio, en el marco del surrealismo: binomios como amor - revolución se conjugan con la imagen de la mujer “cuerpo del mundo” que el amante recorre a través de su escritura. En los textos de la puertorriqueña se invierten los papeles, la mujer no es objeto sino de la pasión, de la pasión en sí.<sup>178</sup> Por biología, la mujer es cuerpo, que limita, pero genera vida: “Nuestra literatura se

---

<sup>173</sup> *Sitio a Eros*. México, Joaquín Mortiz, 1986, 2da. Edic. p. 18. Precisamente Efraim Barradas ha criticado a Ferré por lo que considera su apego a las “peligrosísimas”... “viejas y envejecidas ideas de Anais Nin”... Cfr. la reseña a *Sitio a Eros: eros a Eros (En Rojo)*, suplemento de *Claridad*, 27 de febrero al 5 de marzo de 1981).

<sup>174</sup> *Ibidem*, pp. 137-138.

<sup>175</sup> Es muy clara la dependencia de estas tesis del romanticismo visionario y del surrealismo; así como también las conexiones con la estética de Paz, quien ha situado a ambos movimientos literarios a la cabeza de la modernidad en *Los hijos del limo* y otros tantos textos. La apelación irreverente al juego, el espejo y el doble que recurren tan a menudo las letras de Ferré; así como su interés por exaltar la imaginación subversiva...

<sup>176</sup> Ferré, Rosario. *La sartén...*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 150. Ferré ha realizado múltiples declaraciones sobre este asunto, asombrándose ante la insistencia de la crítica en señalar los rasgos autobiográficos de su obra. Tal vez, lo más llamativo en este sentido sean las alusiones al personaje de Isabel “la Negra” en *Cuando las mujeres quieren a los hombres* (de *Papeles...*). Desde un planteamiento autobiográfico, extrañaba la distancia social entre Ferré y la prostituta más famosa de Ponce.

<sup>178</sup> Cfr. al respecto el trabajo de Ronald Méndez - Clark, *La pasión y la marginalidad en (de) la escritura: Rosario Ferré* (en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. De Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras, Huracán, 1984, pp. 119-129).

encuentra a menudo determinada por una relación inmediata a nuestros cuerpos: somos nosotras las que gestamos a los hijos y las que les damos a luz, las que los alimentamos y nos ocupamos de su supervivencia. Este destino que nos impone la naturaleza nos coarta la movilidad y nos crea unos problemas muy serios en cuanto intentamos reconciliar nuestras necesidades emocionales con nuestras necesidades profesionales, pero también nos pone en contacto con las misteriosas fuerzas generadoras de la vida"<sup>179</sup>.

Eso explica la reiteración de unos temas en la escritura de la mujer, para la cual "escribir y cocinar a menudo se confunden" - dirá en su conferencia *La sartén por el mango*. A partir de las palabras de Sor Juana en su famosa *Respuesta a Sor Filotea...* utiliza esa metáfora de ámbito culinario para concluir que... "el secreto de la escritura, como el de una buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con la que se combinan los ingredientes" (p. 154). No existe una literatura femenina, sino una condición femenina que históricamente determinó la lucha de la mujer por conseguir un puesto en la sociedad, más allá del ámbito privado que tradicionalmente se le reservaba. La implicación inevitable todavía hoy, es que "escribir bien, para la mujer, significa sin embargo, una lucha más ardua que para el hombre" (p. 152)<sup>180</sup>.

Ya en *Sitio a Eros*, Ferré había escrito sobre ... "el diario como forma femenina" (p. 27), con un enfoque cercano al de Beatrice Didier, conjugando lo socio - histórico con lo psicoanalítico - como hiciera Didier en su estudio *Le journal intime*<sup>181</sup>-. A su vez, apoyándose en su aproximación teórica, críticos como Méndez - Clark han interpretado *Papeles de Pandora* y *Fábulas de la garza desamgrada* como un diario, ... "ese lugar secreto" donde, "libre de los prejuicios de los que se ha sido víctima siempre", la mujer busca su "autenticidad"<sup>182</sup>.

<sup>179</sup> Ferré, Rosario. *La cocina de la escritura* (en *La sartén...*, op. cit., p. 145).

<sup>180</sup> Con esta postura Ferré, a pesar de su sello "feminista" se acerca a los planteamientos como los de Beatriz González Stephan, quien en su artículo *No sólo para mujeres (el sexismo en los estudios literarios)* en *Escritura*. Caracas, 16, ene.- dic. 1991, núms. 31-32, p. 104, advierte: "Sostener como se ha sostenido - que las obras escritas por mujeres se caracterizan por presentar un nivel más denotativo que simbólico; ser más explicativas que interpretativas del universo; estar replegadas a espacios interiores y estados existenciales subjetivos, líricos; vivir del detalle insignificante, lo que dificulta la trascendencia hacia lo simbólico e histórico, y acentuar el contacto o canal de comunicación lo que marcaría su orientación hacia afuera, es establecer a priori un cortapisas de todas las posibilidades de la creación literaria no sólo de mujeres sino en general... No existe una literatura femenina que en muchos aspectos ha permanecido constante durante siglos"... Sobre el estado de la cuestión puede consultarse: *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Ediciones de Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft. Ypsilanti (Michigan), Bilingual Press, 1982.

<sup>181</sup> París, Universidad de la Sorbona, 1976.

<sup>182</sup> Méndez Clark, Ronald. *La pasión y la marginalidad...*, op. cit., p. 125. Méndez Clark parafrasea las declaraciones de Ferré sobre lo que supone el *diario* para la mujer.

*Fábulas de la garza desangrada* es una especie de biografía metafórica de la mujer, que se mira en el espejo del otro para descubrir después ... "los secretos más íntimos de su alma y de su cuerpo en el espejo de su propio yo"<sup>183</sup> Ferré tampoco ha ocultado la implicación personal de sus textos: en *La sartén por el mango* (pp. 138-144) donde relata el proceso de su iniciación narrativa, cuyo resultado sería de su primer cuento, *La muñeca menor*, que abre el conjunto de *Papeles...* No obstante ser el fruto de un relato oral - la historia le llega a través de su tía en una merienda - se enmarca en el contexto que a Ferré le interesa evidenciar y al que volverá una y otra vez, utilizándolo como ventana de la anécdota de sus textos posteriores. Me refiero a "la ruina de una clase y (de) su sustitución por otra, (de) la metamorfosis de un sistema de valores basados en el concepto de la familia, por unos intereses de lucro y aprovechamiento personales, resultado de una visión del mundo inescrupulosa y utilitaria"<sup>184</sup> Y, finalmente, ese contexto, al que se accede desde la familia, cuya transformación en el Puerto Rico del siglo XX es el punto de partida para el relato individual del quehacer histórico del país; ese contexto - decía - no es sino el inicio sobre el que habrá que ejercer una doble presión: construir - destruir: "Hoy sé por experiencia que de nada vale escribir proponiéndose de antemano construir realidades exteriores, tratar sobre temas universales y objetivos, si uno no construye primero su realidad interior; de nada vale intentar escribir en un estilo neutro, armonioso, distante, si uno no tiene primero el valor de destruir su realidad interior"...<sup>185</sup>

El foco femenino queda insertado en la microhistoria familiar; porque es el mundo doméstico de la alta burguesía el referente sobre el que se proyecta esa "tiranía de la objetividad" a la que Julio Ortega alude en sus escritos como uno de los enfoques del cuento contemporáneo. Se desdramatiza la historia al presentar las cosas como son; y son como son porque el texto no admite interpretaciones ni paliativos. La antiheroica prosa cotidiana se despliega ante el lector sin comentario alguno por parte de un narrador aséptico que desaparece. En esa retórica de lo cotidiano vida y muerte se igualan, no hay lugar para la tragedia. Así en *Mercedes Benz*, un padre consumista asesina a su hijo atropellándolo con su nuevo juguete: un cochazo símbolo de su prepotencia. Recojo un fragmento que es también una buena muestra de ese idiolecto urbano, común a Luis Rafael Sánchez<sup>186</sup>, Rodríguez Juliá y Ana Lydia Vega: "Fue ella quien lo vio primero, el celaje cruzándoseles al frente, zigzagueando por las paredes de los edificios,

<sup>183</sup> López Adorno, Pedro. *Coordenadas metafórico-feministas en Rosario Ferré* (en Cupey. Río Piedras, Puerto Rico, 4, ene-jun. 1987, núm. 1, p. 27).

<sup>184</sup> Ferré, Rosario. *La sartén...*, op. cit., p. 143.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>186</sup> En *La guaracha del macho Camacho* publicada el mismo año de *Papeles de Pandora* aparece una escena muy similar.

saltándoles dentro de los ojos, separando con fragilidad la gruesa cortina de lluvia que lo sofocaba todo. Fue cosa de fragmentos de segundos. El impacto sordo del tapalodo conectando de golpe en la carne compacta como cuando se tapa el tubo de la aspiradora con la palma de la mano *fop* completamente extraño se había quedado pegado al bonete del carro qué horror por favor te lo dije papi íbamos demasiado rápido te rogué mil veces que fuéramos más despacio el carro patinando sin parar con aquella masa de sombra pegada al bonete qué hijo de la gran puta que lo manda a tiráseme en el camino en cuerpo explayado muñeco de goma sobre el bonete del carro hay que bajarse a hacer algo papi por Dios cállate la boca ante todo no perder la cabeza sentados uno al lado del otro sin poder moverse mirando la lluvia que seguía cayendo como si no hubiese sucedido nada derramándose por encima del bonete como si quisiera enjuagar la superficie platinada llevarse aquel objeto adherido grotescamente a los lujosos bordes del cromio a las curvas opulentas de los guardalodos" (p. 51)

La ausencia de puntuación y la alternancia de focos se suman al sentido desrealizador de ese "algo extraño", "objeto adherido grotescamente", "cosa espachurrada"... La cosificación funciona como eficaz denuncia frente al lector. No en vano es una mirada especial, oblicua, que resalta la insensibilidad de los seres humanos y el absurdo de la vida cotidiana. Es éste uno de los pocos, casi excepcionales cuentos, en que la mujer no se rebela contra el sistema; objeto de lujo incluso en su vejez, confiere una estabilidad a la pareja vaciada de todo contenido afectivo... El lector se enfrenta a una sátira sin palabras que le fuerza al repudio de una situación equiparable a la pura farsa. Así, cuando tras dejar morir en la carretera al hombre atropellado porque ... "no vamos a meterlo en el carro para que nos manche los asientos con ese desagüe de sangre" (p.55) son acusados por la novia, la mujer responde en los parámetros del código tradicional: "Y yo que salto para arriba como un guabá, cómo se atreve so insolente, porque eso sí tú me conoces cuando me atacan me pongo como una fiera nosotros no tuvimos la culpa porque ya veía viniéndose encima la acusación del asesinato en primer grado la demanda por un millón de dólares. Dios mío este mundo está lleno de canallas. Ese hombre se tiró debajo de las ruedas del carro... (p.62).

Al invertir la palabra evangélica, el hijo pródigo es asesinado por sus padres, quienes ni siquiera tienen conciencia de ello. El cuento, con su mezcla de monólogos y narración omnisciente, se cierra como empezó: con el soliloquio del dueño del mercedes, incapaz de tener ojos para algo que no sea "su juguete": "Pero mira cómo va el Mercedes Mami, mira qué bonito va por la recta como la seda los tapalodos de alante rodando los rodillos de rinoceronte la carrocería de acero de media pulgada y lo que se lleve por delante ni se entera ni una mella le



hace nokeno al otro lado del mundo y sin pasaje de regreso es una condenada cabronería este carro Mami es una condenada cabronería" (p. 63).

El idiolecto urbano, que al abrirse el relato auguraba al lector la irrupción del caos en el orden tan exquisitamente establecido, se cierra sobre sí mismo. Los augurios se cumplieron, pero nada alteró los "felices días" de esos puertorriqueños<sup>187</sup>. La ironía del narrador instalado en su aparente objetividad alterna con los cuentos extremos: *Amalia*, *La muñeca menor*, *El collar de camándulas*, *Cuando las mujeres quieren a los hombres...* que enfrentan al lector con la rebeldía femenina por medio del doble. Psicoanálisis y surrealismo se dan la mano para delatar la sumisión - simbolizada en las muñecas - y desatar la rebelión. El asunto ha sido tratado por Lisa Davis y por la ya citada Ma. Inés Lagos Pope. La niña y su muñeca, la tía y la sobrina, la mujer y la amante o incluso las dos facetas de la escindida personalidad femenina que se debaten entre sí son los polos que ejemplifican las actitudes femeninas extremas: sumisión y rebeldía. En *Papeles...* ya se ha comentado que nunca son postura antitéticas sino que siguen una línea de actuación más cercana a las "tretas del débil" o "armas de mujer". Y aunque es verdad que suele haber una constante y es que la mujer de clase baja rompe antes o de forma más violenta con el sistema<sup>188</sup>; las barreras entre ambos niveles sociales son permeables. Un buen ejemplo de ello, vendría dado por la atracción hacia el otro que sufren los dos protagonistas de *Cuando las mujeres quieren a los hombres*.

Subjetivismo de los monólogos en la pareja... Están cosificados hasta tal punto que para ellos es impensable una brecha en el sistema.

La novela de Ferré pretende abarcar, cuestionar y revisar los problemas del Puerto Rico de los últimos años y lo hace a través de un *relato de acontecimiento*, acumulando historias familiares al modo de las sagas o folletines decimonónico. A la hora de contar se alternan dos ópticas femenina y masculina.

El desdoblamiento del discurso narrativo en dos vías paralelas e interrelacionadas (texto y comentario metaliterario) es un recurso estructural muy consciente y por supuesto lo que confiere modernidad a la obra.... La novela a fines de este siglo vuelve a *contar* y lo hace a través del recurso del folletín como tal... arrancando de los seriales radiofónicos y las telenovelas de un Puig, por ejemplo, o de culebrones como *El amor en los tiempos del cólera*

<sup>187</sup> Cfr. por ejemplo, el artículo de Carmen Vázquez, *Los felices días de tres puertorriqueños de hoy: Magali García Ramis, Rosario Ferré y Edgardo Rodríguez Juliá* (en *Nos années 80, Hispanistica XX, Bourgogne*, Dijon, 7, 1989, pp. 155-165).

<sup>188</sup> Cfr. al respecto Guerra Cunningham, Lucía, *Tensiones paradójicas de la femineidad en la narrativa de Rosario Ferré* (en *Chasqui*, 13, 1984, núms. 2-3, pp. 15-24).

garciamarquesco<sup>189</sup>. Lo novedoso es ese recurso consciente a esquemas narrativos tradicionalmente considerados de poca realidad o para el gran público y que, de pronto, se convierten en molde adecuado para chequear la sociedad puertorriqueña. Está claro que el uso del folletín tiene mucho que ver con la emergencia de lo marginal, la oralidad... que subvierte el canon culto y elitista de la literatura hispanoamericana. La novedad está en el tratamiento del tema directamente condicionado por el foco del narrador, que mira desde la distancia irónica y el humor característicos de la modernidad.

Esto es así hasta el punto de convertirse en el sello estilístico de la novela<sup>190</sup>. Sin embargo, a pesar de ser ocasional y dispersa, puede decirse que existe una toma de postura frente a la literatura ideológica o políticamente comprometida, al modo de la *generación del cincuenta*.

La narrativa de Rosario Ferré rompe con el canon paternalista llevando a cabo una contraidentificación con ese *corpus* literario. El término acuñado por Michel Pecheux, alude a la operación que lleva a cabo un sujeto al separarse de un discurso dominante por medio del distanciamiento, la duda, la interrogación, el desafío o la rebelión.<sup>191</sup> Esa ruptura se representa en la narrativa de Ferré mediante una pugna entre los espacios simbólicos de la casa y la calle. En esa lucha también leemos un gesto claramente feminista: el cuestionar la oposición binaria patriarcal que distingue entre un afuera "público" - espacio asignado al hombre - y un adentro "privado", espacio de la mujer. Muchos de los elementos que se niegan o se suprimen en los

---

<sup>189</sup> La referencia a García Márquez no es gratuita, si bien el tono de *La casa de la laguna* se acerca bastante a *El amor en los tiempos del cólera*, lo cierto es que existen semejanzas importantes entre la novela de Ferré y *Cien años de soledad*. Ambas son novelas totalizadoras, que se abren con un acto fundacional por parte de un Buendía o un Buenaventura: edifican el futuro "imperio" en torno a un árbol o una fuente... Estamos en el tiempo mítico o de fundación, de apropiación del espacio sobre el que la familia inscribirá su gesta a lo largo de sucesivas generaciones históricas. Pero, a pesar de que los nombres de los patriarcas auguren felicidad, la estirpe estará signada por el *fatum* funesto: soledad, amor, violencia, muerte son las claves que definen estas tragedias, que en ambos casos se cerrarán con un apocalipsis: el viento huracanado de *Cien años de soledad* y el fuego destructor de *La casa de la laguna*. En esta última novela se salvan dos personajes, uno de los cuales (Willie) apoya su cabeza en el texto de la novela de Isabel. La escritura salva frente al cumplimiento profético-destructor de los famosos pergaminos de Melquíades, en los que estaba codificada la historia.

<sup>190</sup> No hay que olvidar que Ferré parte de una cierta complejidad técnica de tono surrealista en *Papeles de Pandora*, pero ya en *Maldito amor* se acerca a la técnica del folletín al abordar, seccionalizándola, la historia puertorriqueña. Y, en otra línea de cosas, y por muchos motivos, *Maldito amor* puede considerarse como genotexto de *La casa de la laguna*: comparten como protagonistas sagas familiares a las que el amor o la ambición acaba por destruir; se cierran con un fuego purificador que asola la casa, borrando hasta los cimientos de la estirpe (si bien en ambos casos hay mujeres marginales o rebeldes que sobreviven). Por último y en cuanto a la escritura se refiere, ambas se conciben como medio de apuntalar la identidad de una familia y un pueblo. No obstante, esas crónicas se caracterizarán por su polifonía, apuntando tal vez a la imposibilidad posmoderna de acceder a la verdad.

<sup>191</sup> Michel Pecheux, *Language, Semantics and Ideology* traducción de Harbans Nagpal (Nueva York: St. Martin's Press, 1982) 157.

textos del canon, hacen su entrada, se infiltran, en las casas que figuran en la obra de Ferré: un lenguaje exento de purismo, el erotismo femenino y homosexual y el mestizaje racial.

Al igual que la obra de Magali García Ramis, la de Ferré se inserta en el momento de crisis del proceso modernizador. De hecho, se puede establecer una homología entre el “remolino” que produjo el proceso modernizador y uno de los procedimientos fundamentales de sus textos: la trasposición. Desde *Papeles de Pandora* hasta *Maldito amor* hay una constante en su obra: la entrada en el espacio de la casa de personajes marginales que no pertenecen a la familia proletaria. A diferencia de los textos del canon, en los cuales hay jerarquías y espacios relativamente infranqueables, varios de los personajes de Ferré dislocan las jerarquías produciendo así una reorganización política del espacio representado<sup>192</sup>.

Esa trasposición supone también un desafío a la versión populista de “la gran familia puertorriqueña”. Las observaciones de Roberto Damatta, un antropólogo brasileño que estudia las metáforas de la casa y la calle en la cultura de su país, nos ayudan a entender cómo funciona esa metáfora en sus manifestaciones populistas.

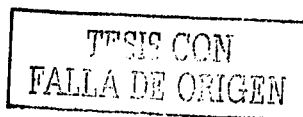
En la narrativa de Ferré se presencia precisamente lo contrario: una continua insubordinación y un rechazo a la tendencia populista a englobar. Se produce, en varios textos, un enfrentamiento entre los personajes marginales y los poderosos.

Al insertar la novela en su contexto puertorriqueño, no constituiría una extrapolación demasiado arriesgada el realizar una lectura intertextual, más allá del argumento inmediato de *La casa de la laguna*.

El intertexto debería ramificarse por dos cauces: personal y literario. El primero alude a la trayectoria biográfica de Ferré, muchacha rebelde que acaba situándose en el centro de lo americano al vivir y trabajar en Estados Unidos. Por consiguiente, a nivel personal, habría mucho de intento de justificación en estas palabras de Willie tras las que se ocultaría Rosario Ferré. En cuanto al contexto literario, no cabe olvidar el peso específico de *Insularismo* (1934), el emblemático ensayo de Pedreira, sobre la posterior literatura puertorriqueña. Según sus tesis, el mal y el atraso isleño derivan justamente de su condición insular que conlleva inexorablemente la incomunicación. Ahora se invertirán los términos del problema: es su condición de isla lo que permite a Puerto Rico “nadar entre dos aguas”. ¿Sugerencia de futuro camino en cuanto a política se refiere, a la vez que autodefensa a nivel personal?

---

<sup>192</sup> La narrativa de Ferré, así como muchos otros textos de la literatura puertorriqueña, se podrían pensar a partir de una política de los espacios. Según la concibe Michel Foucault.



La obra de Rosario Ferré empezó como una afirmación biográfica del nacimiento del yo en la escritura: la mujer, recusada en su humanidad creativa por la sociedad patriarcal, asumía su ausencia del lenguaje como el dato más cierto sobre su condición; y, en consecuencia, le daba a ese vacío la palabra. Memorias de ausencia, o contramemorias del sujeto femenino, los primeros textos de Rosario Ferré hablan de la mujer como un accidente agramatical que subvierte la representación articulada del mundo.

Si la propiedad, la industria y el lenguaje, las fuentes del horizonte puertorriqueño, sostienen la tradición criolla, la modernización acelerada, y la identidad de este mundo patriarcal; la mujer en él sólo tendría la función ideológica de reproducir los códigos, estos es, la de confirmar el proceso articulado de aquellas fuentes. Pero, irónicamente, y por eso mismo, ella posee el papel central del referente: posee la clave del sistema, y si es capaz de recusarlo, la lógica de la representación será puesta en crisis. Como en el relato "El regalo" donde una subversión del código revela la naturaleza autoritaria y arbitraria de la construcción social, y abre en el lenguaje un espacio rebelde y sin nombre: el espacio del sujeto femenino. De ese modo, el yo no es una unidad del sistema social sino la primera sílaba del lenguaje entredicho.

En efecto, la obra de Rosario Ferré se propone un dilema paradójico y radical: si el lenguaje natural, con el que reconocemos las órdenes que asumen el nombre de lo real, es de por sí una formalización de lo dado, establecido y perpetuado (de la normatividad que convalida y desvalora), ¿cómo puede el sujeto femenino hablar sin confirmar el orden que lo territorializa? Cuando Ferré, en "La cocina de la escritura", cuenta que su verdadero nacimiento adulto se produjo el día que finalmente pudo escribir, no sólo cuenta la biografía del yo liberado sino la grafía del yo descontado, la autografía de una sílaba (la primera persona) que debe excluirse del lenguaje que incluye.

En *Fábula de la garza desangrada* (1982) inscribe ese yo, no en el relato social sino en la narración que ha expulsado a la historia, la narración poética. Se trata de un relato que opera alegóricamente: en el lenguaje no funcional, en la escritura de la fábula, puede tener lugar ese yo desprendido del árbol familiar y del modelo del árbol patriarcal. La fabulación del sujeto femenino, de ese modo, situará su nacimiento alterno en la estrategia discursiva de Sherezada, que no implica solamente salvar la vida gracias a un cuento diario (y nocturno) sino al uso de la voz. La voz en efecto, será el margen donde la condición femenina postulará su mito fecundo, el de ser la fuente del habla, del cuento que descuenta.

¿De qué voz se trata aquí? Intentando escribir su primer cuento, "La muñeca rota", Ferré encontró que la fábula nace de un traslado: la voz memoriosa y curiosa de una tía episódica se le

impuso como el hilo de decir femenino que podría, la autora - escucha, según hasta la página en blanco, que sería su primera página hablada. Esa voz que habla por la autora y que es su otra voz, construye la objetividad de un mundo "natural" enunciado por la "excepción". En sus primeros cuentos, Ferré encuentra directamente esa palabra de la fábula, que resuena en su escritura como un acuerdo mediado entre el lenguaje objetivo y el habla de la indeterminación, de la "incertidumbre" ante un espejo. Se trata de una voz puesta a prueba una y otra vez, entre las mitologías de la tradición y las de asimilación que reclaman: "*You must learn to speak English without an accent!*". Si bien la tradición, muchas veces, se robustece en la modernización, que incauta. En *Sitio a Eros* (1980) Ferré testimonia el registro de esa voz, entre los géneros y los tropos, entre las refracciones y las entonaciones.

Su madre murió hace 30 años, pero por más de esos años Rosario Ferré, una de las escritoras líderes, encontró que el evento imposible para pactar con su trabajo. Esto fue cuando ella únicamente empezó a escribir en inglés. Ferré dice que ella rotulador distancia grande para explorar en su ficción un sujeto que ha sido tabú en su nativo español.

Con el inglés ella descubrió "una distancia psicológica". Es como si otra persona escribiera. Ferré de 59 años, es una de las raras escritoras, quien es exitosa en dos lenguajes. Su primera novela en inglés, *La casa de la laguna*, ganó el Premio Nacional del Libro, finalista en 1995. La segunda, *Vecindarios excéntricos* fue publicada este año con críticas loables. Dos novelas publicadas por Farrar, Strauss & Giroux prestar un portarretrato del siglo XX en Puerto Rico a través de varias familias mayoritariamente de la clase alta.

Conocida como una feminista, satírica y crítica literaria, ha publicado más que una docena de libros en español, que incluyen novelas, poemas, ensayos, cuentos y escritos para niños antes de empezar *La casa de la laguna* en 1991. Ella aprendió el inglés desde los siete años en la escuela Católica Romana en Puerto Rico y después lo desarrolló hábilmente en Estados Unidos, cuando ella enseñó en el colegio y vivió ahí por años. Pero ella empezó a escribir en inglés estrictamente por razones prácticas, ella decía para conseguir una mejor distribución por su trabajo y así, de este modo alcance una gran audiencia.

En el proceso creativo como escritora, y con frecuencia luchaba o batallaba con su segundo lenguaje. En el español, las palabras le vienen rápidamente y en cada semejante abundancia que ella podía olvidar su punto (o significado). El inglés le era más lento, forzándola a consultar diccionarios para expandir su vocabulario y centrar exactamente a sus personajes. Ella pudo concentrarse mejor sobre la línea de la historia de su país, conjugándolo con una estructura argumental más eficientemente.

“Cuando yo hablo español, yo voy locamente con palabras”, ella dijo en una entrevista. “En inglés no tengo el mismo repertorio lingüístico. No puedo elegir al usar las palabras, tengo que expresar la idea *exactamente* cómo es. Ferré llama a su español “prosa barroca”, es un estilo elaborado lleno de adjetivos y una complicada sintaxis. En inglés, es un lenguaje conciso, sus novelas son de 35 o 50 páginas cortas. “Tú vas a diferentes velocidades” ella dice, comparando los dos lenguajes cómo surgen las ideas en su cabeza. “Tú haces diferentes paradas”. Sin embargo, ella está considerada como una escritora bilingüe que disfruta del lenguaje y del uso de las palabras.

“No puedo pensar escribiendo en inglés cambiándome, ella decía. “No hay una visión diferente del mundo. El mensaje es el mismo”. De manera mínima, sin embargo, interfieren los lenguajes. Ferré, quien tradujo dos de sus libros del español al inglés, uno de ellos con un colaborador “Dulce diamante polvoriento” una novela y tres historias y “La muñeca joven” una colección de cuentos cortos, los cuales son ahora traducidos en dos de sus novelas en inglés. Ella respeta a ellos como “versión en español” algo literales traducciones porque ella agregó y tomó afuera detalles, cambios metáforas y calderero con sus personajes. Quintín Mendizabal, por ejemplo, el patriarca en *La casa en la laguna* es menos desagradable simpático y más humano” en inglés, ella dice, mientras que en español, es “un sinvergüenza quien no es respetable de perdón. Ferré no puede quitar explicar por qué, excepto que el español y el inglés resuenan diferente. El español hablado “Quintín” puede reflejar machismo en la sociedad de Puerto Rico.

Similarmente, su madre, es de la opinión que los americanos eran mejores esposos que los propios puertorriqueños, idea que se desliza subconscientemente en algunos de sus personajes, decía con una sonrisa.

El padre de Rosario Ferré. Luis A. Ferré, fue gobernador de Puerto Rico, y ella provenía de una familia rica que no era distinta de la aristocracia: eran dueños de plantaciones de azúcar y era un magnate del cemento, ella escribió sobre esto, aunque trataba de que sus novelas fueran estrictamente de ficción, mientras que su hermano publicaba en Puerto Rico un gran diario, *El Nuevo Día*.

Aunque su familia estaba con el movimiento por el Estado Libre Asociado (su padre fundó el pro - Estado Asociado - Nueva Fiesta Progresiva) Ferré, simpatiza, al igual que algunos otros escritores, artistas e intelectuales puertorriqueños, con la idea de la independencia de la isla, quienes uniformemente votaron por la Fiesta de Independencia de Puerto Rico. Idea contraria a la de su padre, quien era el candidato en la elección para gobernador de 1972. Sin embargo, en marzo de ese mismo año, ella se sorprendió cuando algunos de sus simpatizantes se

enojaron cuando escribió un artículo en el *The New York Times* donde decía que no favorecía la Independencia y que le gustaría votar por un Estado Asociado en vez de un referéndum (o consulta pública) en un programa de diciembre.

Ella había escrito que la Independencia era “la única solución honorable”, porque debajo del Estado Asociado, “se pierde nuestro lenguaje y nuestra cultura, lo que significaría el suicidio de nuestros valores”. El lenguaje es crucial, es un asunto en el debate político que está por encima en la disyuntiva, así que Puerto Rico debería elegir ser un Estado Asociado o la Independencia. “Pero las condiciones han cambiado” argumentó en el artículo, y señaló que los hispanos están creciendo muy rápido como minoría en Estados Unidos. “Bilingüismo y multiculturalismo son aspectos vitales de la sociedad americana”. Su cambio de parecer causó escándalo. En una réplica sarcástica que apareció en el periódico de su hermano, Ana Lydia Vega, otra escritora puertorriqueña, Ferré argumentaba como “una triste apología de asimilación”. Vega escribió que fue desilusionada por la Ferré. Ferré respondió con el silencio. Ella dijo que ella aborrecía la intransigencia política, adicionalmente que no quería pelearse. Todavía, ella señalaba que apoyaba la integridad cultural de Puerto Rico y necesitaba arriesgarse frente a Estados Unidos, mantener *una posición ideológica*: “La gente está orgullosa de quién es” decía. “¿Por qué deberían ellos ser cambiados? ¿para parecerse al modelo impuesto?”

Como escritora bilingüe, Ferré, quien también habla francés, ve las ventajas de escribir en dos lenguas. En Estados Unidos, dijo a los lectores hispanos o de origen hispano que también escribía en inglés, por si a ellos se les había olvidado el español. Sin embargo, les advierte de prevalecer con su lengua nativa. El inglés, dice, puede dar crecimiento como escritora, pero nunca podrá sustituir al español. El “Lenguaje”, dice Ferré, “es como tu piel”.

Dentro de un realismo mágico, a la manera de Gabriel García Márquez, y tomándolo como modelo, lo mágico en la ficción de Ferré, surge de las experiencias entrelazadas de los derechos humanos llevados en la historia del siglo XX de Puerto Rico.

La primera novela escrita en inglés por Ferré *La casa de la laguna* fue finalista en el Premio Nacional del Libro. En la nueva novela siente una memoria que se da a la ficción. La autora recuerda desde las familias acaudaladas, descendientes de españoles. En *Vecindarios excéntricos* es la historia de dos finas familias, Los Rivas de Santillanas y los Vernets, que rompen y pierden grandes fortunas. La pérdida incluye a ambos: al gobernador general y una mujer observadora llamada Elvira Vernet, la narradora. Ubicado en los años cuarenta, Elvira recuerda el largo viaje con su madre, Clarissa, desde la ciudad de la Concordia a Emajaguas.

En *La casa de la Laguna*, uno de los personajes dice que el inglés es el lenguaje de la modernidad y el progreso, y, además el lenguaje del poder: "Comparto su visión. Creo que es el lenguaje de la modernidad, el lenguaje del poder. Creo que el lenguaje del poder puede ser el español, no tiene que ser necesariamente el inglés. Pero para los puertorriqueños, como tenemos una relación que es comercialmente muy importante con Estados Unidos, el lenguaje del poder sigue siendo el inglés en este momento. Si tuviéramos una relación más íntima con España, sería diferente, sería entonces el lenguaje del poder en otro sentido. El poder económico porque no es el poder cultural ni lingüístico. En ese momento específico se refiere al poder económico.

En Puerto Rico el español es el lenguaje único. El inglés lo habla un 40% de la población: "No somos un país ni siquiera bilingüe, pero ha habido una reacción más bien de protección, una reacción para no dejarse absorber culturalmente. La gente ha rechazado al inglés de una manera furibunda y yo creo que debíamos ser más sofisticados y tratar de tener ambas lenguas. Quizá no con igual dominio, pero que nos mantenga dentro del mundo moderno, porque para nosotros tener el inglés, como estamos tan cerca de Estados Unidos, es muy importante para las relaciones tecnológicas, económicas, industriales".

"Hace unos años, estando el gobernador anterior, derogó la ley de que el lenguaje oficial de Puerto Rico eran tanto el inglés como el español y quiso poner el español como lengua oficial única. Se formó una reacción tremenda, furibunda del pueblo. Eso significaba que los abogados tenían que tener todas las leyes en español. En el Colegio de Abogados todas las materias se imparten en inglés. Lo mismo sucede con la ciencia. Era una cosa tan abarcadora que hubiera significado un caso económico en la Isla".

De hecho, su novela *La casa de la Laguna* primero fue editada en Estados Unidos, y luego en el resto del continente: "Eso fue una decisión táctica, porque yo sabía que si se vendía bien en Estados Unidos, eso me iba a abrir las puertas en Europa, en España, que era el mercado más difícil de todos. Yo tengo cuatro libros de ficción que escribí antes de éste, dos novelas y un libro de cuentos, y traté con todos ellos de entrar al mercado español y nunca pude. Con este libro dije no, yo no me vuelvo a suicidar de nuevo, lo voy a reescribir en inglés, y voy a ver si me lo publican en Estados Unidos y, si se vende bien, entonces, yo sé que va a entrar en España a la fuerza. Y en efecto, eso fue lo que sucedió".

"Pese a que esta novela - *La Casa de la Laguna* - concierne a los estadounidenses, hay una pregunta implícita que no está contestada de cómo se sienten ellos, si aceptarían o no un país como Puerto Rico que, está insertado dentro de ellos. Los norteamericanos se interesaban más en el aspecto psicológico y en el juego de la tensión, que hay un poco como de *thriller* en la novela.



Eso les interesaba mucho a ellos, pero no me hacían nunca preguntas al respecto al mensaje ideológico de la novela. No sé si por ceguera voluntaria, o lo que fuera, pero los latinos, en España sobre todo, me hacían preguntas que tenían que ver más con el entorno social, con la relación, no solamente de Puerto Rico, sino con el mundo hispano. En España les daba mucho coraje la primera parte de la novela, en que sale Buenaventura, que es este extremeño que llega a colonizar y se queda con esta especie de manantial de agua fresca y que él se apodera de él siendo un manantial público. Todas estas partes de los Buenaventura, de los Borbones (en España no tanto, porque a los Borbones los escogen con guantes) este tipo de ideas les daba mucho coraje. En Cataluña me hicieron varias preguntas, sobre todo, pero aquí en México no pasa eso porque la visión de los españoles concuerda con la nuestra”.

¿Qué le ofrece Puerto Rico a la cultura de Estados Unidos?

“Desde hace cien años venimos haciendo esa pregunta, cuando llegaron los Estados Unidos. Estamos tratando dentro de lo posible, dentro de lo que nos permite nuestro sentido, nuestro miedo a ser absorbidos y nuestra debilidad como isla de tres millones de habitantes frente a un gigante como Estados Unidos, mantener ambas culturas y no tener una actitud de flexibilidad y de no entregar ninguna de las dos nacionalidades, sino más bien tener ambas posibilidades”.

Con *La casa de la Laguna* cuando Isabel escribe a espaldas de su marido y éste descubre los escritos, también da su versión:

“Es una manera de estructurar el libro las partes que están en cursivas son siempre monólogos de Quintín. Estos monólogos siempre están fuera de lo que está escribiendo Isabel. Es una manera más fácil para que la gente no se confundiera al leer la novela. El punto de vista masculino, que está introducido, más bien contrapuesto a la versión femenina, pues se daba debe estos segmentos de la letra cursiva. El propósito era dar la visión del hombre y la mujer de una misma realidad, porque son versiones diferentes”.

“Literariamente no hay mucho intercambio entre Puerto Rico y las islas del Caribe. Yo he ido varias veces a Santo Domingo, pero los escritores dominicanos no vienen a Puerto Rico, ni se leen sus libros, por eso es que no vienen porque no se leen sus libros, no existe intercambio de libros. ¿Para qué va a venir el poeta si no es leída su obra?”

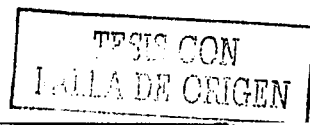
La escritora puertorriqueña Rosario Ferré ha afrontado el reto de escribir novelas más largas con una estructura más definida, en una saga familiar con visos de “comedia humana” a lo Balzac, o novela total a lo García Márquez en *Cien años de soledad*. *La casa de la laguna* apareció en 1995 originalmente en inglés para después editarse en español. Para ella ha

significado un enorme reto, ya que Ferré sólo había escrito poesía, ensayo, varias colecciones de cuentos y alguna novelita o relato largo; pero nunca se había atrevido en el número de páginas y la densidad de la novela actual. La ficción se inscribe en los parámetros del libro de memorias, o relato autobiográfico, como lo prueba el que se abra con un árbol genealógico al modo del que, en su día, colocara el argentino Sarmiento al frente de su autobiografía *Recuerdos de provincia*. No son memoria sino ficción, pero la primera persona utilizada mayoritariamente por la narradora y su “declaración de intenciones” expresada en el capítulo - que es una especie de marco frontispicio donde se le suministran al lector las claves narrativas - abordan el estatuto de la ficción situándolo al nivel de cronista - *voyeur* que quiere dar fe de todo un siglo, recoger las historias de los antepasados inscribiendo su propia vida en la estela familiar (como le sucedía a Sarmiento):

“muchos años después, cuando ya vivíamos en *La casa de la laguna* comencé a escribir alguna de aquellas historias. Mi propósito original fue tejer, a los recuerdos de Quintín, las memorias de mi propia familia, pero lo que escribí finalmente fue algo muy distinto” (p. 18).

En ese preámbulo que lleva por título *El pacto entre Isabel y Quintín*, se yergue imponente la familia, valor incuestionable para bien y para mal. Son los apellidos, la estirpe, lo que determinará el previsible futuro de los protagonistas. Y al modo griego, el *fatum* funesto signará su trayectoria - paradójicamente, si tenemos en cuenta el nombre del patriarca familiar Buenaventura -. Ambos, jóvenes y esperanzados se aprestarán a la lucha blandiendo el amor como arma y escudo contra la violencia. Contra la secular violencia de los Mendizábal, cuyos genes inexorablemente propagarán generación tras generación. Contra la secular violencia de la historia puertorriqueña, que los protagonistas serán incapaces de contrarrestar. Contra la secular violencia que reina en Hispanoamérica, definidora de una cultura que se inserta así en la universal y que, de modo indirecto, confirma el archidebatido axioma de que “el hombre es un lobo para el hombre”... En este sentido, no cabe duda de que más allá de las sagas familiares que tejen el argumento a modo de folletín, se levanta la violencia como *leitmotiv* estructural, como auténtico tema de la novela. No en vano, uno de sus dos epígrafes corresponde al famoso texto de *La vorágine*, “Antes de que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me ganó la Violencia”...

Existe un segundo aspecto, interesante a mi modo de ver, que se desgaja también de la declaración de intenciones de la narradora: si bien “el amor es el único antídoto seguro contra la violencia” (p. 17), el pacto entre los amantes consiste las “terribles” historias de los antepasados porque de ese examen se aprenderá a no reiterar los errores... Una vez más, la Historia maestra



de vida... Y la palabra como vehículo indispensable para ello. Contar es exorcizar... Lo que habría que contar aquí es hasta qué punto ese proyecto vital y narrativo está *a priori* condenado al fracaso.

El inmenso y abigarrado folletín de vidas que se entrecruzan o suceden está sistemáticamente estructurado en ocho partes, que constituyen cuarenta y cinco fragmentos o capítulos narrativos. El título no es unívoco no hay una sino tres "casas de la laguna": las primeras cinco partes de la novela se refieren a la fundacional, la primera casa de la laguna con sus correspondientes transformaciones. Es el reino de la Buenaventura Mendizábal y Rebeca, los patriarcas fundadores del clan. A nivel narrativo y desde la línea inicial del *relato primero* en cursivas en que Isabel narra en primera persona sus recuerdos, las dos primeras partes —*Los cimientos* y *La primera casa de la laguna* --- constituyen una *analepsis* de la conocida terminología genettiana. A su vez, ésta se convierte en *relato primero* de las tres partes siguientes, como suele suceder en los textos de búsqueda de orígenes: hay que rastrear —como dice el título de la tercera parte--- *las raíces de la familia* y éstas con amplias y se plasman pormenorizadamente ... De hecho, no es hasta la sexta parte cuando se cierra la primera *analepsis* y se recobra el nivel narrativo --- temporal del inicio novelesco.

La sexta parte está constituida por la segunda "casa de la laguna". Aunque construida también por Buenaventura y Rebeca, abarca una etapa muy diferente de sus vidas que corresponde a la primera de casada de la narradora Isabel, su nuera. Finalmente, las dos últimas partes tejen la historia conyugal y familiar de Quintín e Isabel, quien es ahora la dueña y señora de la tercera "casa de la laguna".

En principio, cada una de las partes tiene su relativa autonomía y es más o menos equivalente en extensión. No obstante, en la segunda mitad de la obra poco a poco la materia comienza a incrementarse, hasta el punto de que la parte séptima queda claramente desnivelada en cuanto a número de páginas y fragmentos. Tal vez esté justificado desde la emática, ya que tras haber pergeñado las historias concretas de cada personaje de ambas genealogías, dándole su propia independencia a cada uno, ahora le toca a Isabel como narradora vivir y plasmar su vivencia en el texto. Tras los prolegómenos genéticos —al modo de las novelas decimonónicas— por fin viene la propia historia... Habría que decir que ese desbordamiento narrativo se remansa en la última parte, a modo de rápido desenlace.

La estructura del discurso es más compleja, el cual corresponde a un texto de fines del siglo veinte; y esa complejidad está en función del punto de vista del narrador. Si bien Isabel la protagonista y narradora principal lleva el peso del relato, su punto de vista a veces se convierte

en narración omnisciente, en cuanto que se extiende a un paso temporal o alcanza una distancia geográfica que no le corresponde. Pero además — y esto es lo que dirige el texto desde dentro — su punto de vista alterna con el de Quintín, su marido. De modo sistemático, cuando se produce esta alternancia el texto va en cursivas. Hay tres intervenciones de Isabel y diez de Quintín. Las de Isabel siempre anteceden al discurso como tal; mientras que las de Quintín pueden posponerse —partes II, III, IV y V—o entrecruzarse—partes VI y VII—; pero claramente son acotaciones a la escritura de la que en la ficción es su mujer y, como tales, dependen de ella para refrendarla o, lo que suele ser habitual, criticar su versión.

Las tres intervenciones de Isabel como narrador —dos explícitas en el título y la primera implícita pero obvia— articulan la novela. Ya dijimos que la primera —*El pacto entre Isabel y Quintín*— fija el relato primero y el tiempo de la escritura; tiempo indeterminado pero que corresponde a ... “cuando ya vivíamos en la casa de la laguna” (p. 17), es decir, a la tercera casa de la laguna. Además acota el por qué de la escritura y, al abrirse a los presagios, adelanta el *fatum* funesto de la escritura y, al abrirse a los presagios, adelanta el *fatum* funesto que perseguirá durante toda la vida a las dos ramas familiares.

La segunda, justo al inicio de la sexta parte, retoma el relato primero, el presente de la escritura, y lo hace desde lo metaliterario recogiendo la tradición del “manuscrito encontrado”, aunque con pequeñas variantes ya que es Quintín quien lo ha encontrado y lo va acotando... Isabel entra ahora en el juego, tan antiguo como *El Quijote* por otra parte. Cito sus palabras: “Acaba de suceder algo inusitado. Quintín encontró mi manuscrito y lo está leyendo. Y no sólo lo está leyendo, le está añadiendo sus comentarios a mano, garabateándolos con furia en los márgenes. En algunos casos, hasta ha sumado su versión a la mía, por la parte de atrás de las páginas. ¡Qué atrevimiento! ...” (p. 209).

Aquí ya se comienzan a plantear una serie de cuestiones que constituirán el trasfondo metaliterario del folletín. Por ejemplo ¿hasta qué punto la escritura es ambigua, puede o no ser fiel a la realidad? ¿Cómo abordar esa realidad de modo más profundo, auténtico y eficaz? ¿Qué hace más justicia con esa realidad, la historia o la ficción? En definitiva, en el texto se contraponen no sólo dos puntos de vista —los de Quintín e Isabel como seres humanos—, sino fundamentalmente dos mentalidades ligadas a dos disciplinas: la historia y la ficción... Para Isabel —que ha elegido esta última— el sentido de la vida se relaciona con la satisfacción que le produce “inscribir sobre el papel la historia terrible de nuestra familia” (p. 209). Y para ello, previamente, debe observar a los Mendizábal ... La vida adquiere sentido, se soporta incluso, en función de la escritura:

“Conocía muy bien cuáles eran los defectos de mi propia familia: Abuela Graciela había sido una feminista furibunda; abuelo Vincenzo un mujeriego empedernido; Abby era algo radical en sus opiniones políticas; Carmita se había envenenado con el juego; papá nació derrotado. Ahora llegaría a conocer el fondo las debilidades de los Mendizábal” (p. 224).

... “para luego escribir sobre ella” —había dicho un poco antes—. No deja de ser curioso que las tres mujeres con más personalidad de la novela en algún momento soñaran con ser escritoras: Rebeca, artista y poeta, y la sensible Abby no lo consiguieron —tal vez sólo parcialmente la primera—. De hecho en la novela se produce una especie de traspaso de poderes de Abby a Isabel en el lecho de muerte de la abuela (cfr. las pp. 210 y siguientes): “He vivido —dice— cincuenta años después de la muerte de Lorenzo nada más que para verte terminar lo que yo tuve que dejar a medias cuando tenía dieciséis años. Ahora podrás escribir lo que quieras con la ayuda de los vivos y de los muertos” (p. 215). Para la anciana, la escritura es un medio de... “transformar nuestras experiencias más dolorosas a través del arte” (p. 215) escritura catártica, liberadora, que tiene especial sentido en un ámbito familiar marcado por el sufrimiento y el trágico destino de todos.

El trimonio mujer-escritura-liberación va, en este caso, mucho más allá del sentido impuesto por Rebeca, para quien tanto escribir poesía como dedicarse al baile y promocionar el arte en general es una vía de escape a su aburrida existencia de burguesa acomodada en el San Juan de mediados de siglo<sup>193</sup>. Evasión a través del arte —evasión como viaje mental, como olvido— que deberá abandonar por las presiones familiares. Pero Isabel es otra cosa: la vida se

<sup>193</sup> Rebeca comparte esta visión de arte, frívola y superficial con la jeneuse del viejo San Juan... les gusta el arte como medio de llenar su ocio; quieren ser bellos por dentro y por fuera... Y, por ello contratan a Pavel, a Kerenski... Por supuesto, no trabajan para vivir. El tratamiento de este asunto en el texto debe mucho a la literatura modernista. Para el burgués enriquecido, el arte es un medio de subrayar su prosperidad y posición social. Y en este sentido, Buenaventura y Quintín se convierten en benefactores públicos, al estilo del “sueño americano” que ha visto transformarse a tanto emigrantes en grandes capitalistas. *Ciudadano Kane* en el cine estaría en esta línea, aunque habría que matizar las diferencias... En cuanto a la actitud de Quintín, podría decirse que sufre una evolución, trasunto tal vez de la de gobernador Luis Ferré, padre de la novelista. En determinado momento de su existencia, en la cumbre de su prosperidad económica, ambos necesitan *perdurar* a base de una proyección social. Ferré en un interesantísimo texto escrito por Rosario --*Memorias de Ponce. Autobiografía de Luis A. Ferré narrada por Rosario Ferré* (Barcelona, Norma, 1992) — ha planteado la gestión pública como fruto de sus inquietudes sociales. Es bien conocido como fundó el *museo de Ponce*, el mejor centro pictórico de la isla. Quintín necesita perdurar y sabe que los negocios no serán la vía apropiada... “el polvo de la anonimidad lloverá sobre su nombre... A Isabel, por el contrario, la recordarían como la autora de *La casa de la laguna*, una supuesta “obra de arte”, si es que algún día lograba publicarla. *El arte es sin duda una manera muy eficaz de perpetuarse, de lograr una especie de inmortalidad*” (pp.200-201). De ahí, que como Luis Ferré decida hacer una fundación, cuyo punto de partida serán los cuadros que ha ido comprando a Mauricio Bodelaus... Frente al arte como inversión económica y símbolo de prestigio — que le ha motivado en un primer momento—, el arte como medio de asegurar la inmortalidad... Deseo que fracasará en la novela...

transforma en forma literaria, a partir de su vocación de escritora bien arraigada en la realidad cotidiana y que, incluso, puede considerarse como espejo autobiográfico de la propia Ferré. En este sentido, me parece interesante traer a colación aquí el brevísimo capítulo 41 (pp. 407-408) en que Quintín e Isabel abordan el asunto manuscrito de esta última. En realidad constituye un intromisión del *paratexto* en el corpus mismo de la novela. Hasta ese momento, los dos protagonistas han eludido hablar abiertamente del proceso de escritura. El nivel del manuscrito no había interferido en el *relato de acontecimiento* que constituye la novela. Ahora ambos discuten sobre la posibilidad de destruirlo y, antes de eso, acerca de su sentido y calidad literaria: ¿se trata de una simple obra de arte? ¿política?

Si la respuesta de Isabel es más tópica y se inscribe en una corriente de reivindicación femenina a través de la escritura a la que estamos habituados en el siglo XX; las palabras de Quintín son interesantes porque enlazando con los juicios vertidos por él mismo en sus acotaciones recogen esa tradición visible en la segunda parte de *El Quijote* en la que se juzga metatextualmente la obra misma dentro del texto.

La tercera aparición directa de Isabel como narradora se produce una vez más en primera persona y a nivel de discurso es una *prolepsis*, una especie de epílogo escrito en los Estados Unidos muchos años después de los hechos. Funcionalmente marca el tiempo de escritura: "Pasaron tres años antes de que volviera a escribir una sola palabra de la novela" (p. 401) –dirá la protagonista–. Y continúa: "no fue hasta muchos años después... que regresé a terminar de escribir *La casa de la laguna*" (p.402). Más adelante el lector comprobará que cuando la casa sea destruida por el fuego, el manuscrito se salvará protegido por Eleguá, el dios africano de la negra Petra<sup>194</sup>. Desde mi punto de vista, en esta parte epilógica hay muchas cosas dignas de mención, tal vez porque funciona a modo de testamento de la narradora –el lector puede decidir hasta qué punto es asumido por Rosario Ferré–. En primer lugar, plantea todo aquello que se refiere al por qué de la escritura que, en su caso, remite a la necesidad de compartir, de buscar un público, cuestión prioritaria desde el modernismo: "Yo sé que publicar la novela puede tener consecuencias funestas para mí, pero un relato, como la vida misma, nunca se completa hasta que alguien con un corazón comprensivo lo escucha y comparte" (p. 402).

Un mensaje agridulce, más bien determinista, que no deja mucho escape a ala utopía; pero que a su vez está compensado en la novela ya que en ella sólo sobreviven los aparentemente más débiles: la narradora, mujer y sin independencia económica; y Willie, el mulato producto de

una violación que, paradójicamente, será quien conserve el apellido Buenaventura. Si la narradora adquiere una identidad por medio de la escritura, Willie—predestinado, según Petra por la epilepsia a alcanzar grandes logros—lo hace a través de la pintura, es artista. Una y otra vez apoyará a su madre adoptiva en sus aficiones literarias diciéndole que “el arte era lo único que podía salvar al mundo (p. 352). No resulta aventurado concluir que la violencia destruye a los que la generan y permite sobrevivir a quienes conjuran desde el arte. Arte que tiene mucho que ver con el *amor y la comunicación*. Dentro de la ambivalente y equívoca simbología que tradicionalmente ostenta el agua en la literatura universal, la narradora se decide por la que inmortalizará en su día Jorge Manrique: el agua es el símbolo de esa vida que fluye hacia la muerte entre los seres humanos. “El agua siempre es amor, porque hace posible la comunicación” —recuerdo que Isabel pondrá en boca de Petra, una de las mujeres emblemáticas de la novela (p.402)--. No obstante, el asunto es más complejo y fluctuante que todo eso.

Las acotaciones de Quintín va entreverando en el manuscrito de su mujer son múltiples. Quintín termina dependiendo psicológicamente de la escritora, mediatizado y obsesionado por la interpretación textual que considera una distorsión de la perspectiva real de su vida. Hay un momento que él mismo es consciente de ello y teme estar cayendo en la locura por la angustia que le produce el tema; e incluso presagia un posible asesinato que por otras vías y motivos, se hará realidad al final de la obra.

Pero más allá del enriquecimiento argumental, las acotaciones de Quintín configuran el texto como novela *posmoderna*, en cuanto novela *polifónica* que parte de la base de la inexistencia como única verdad. El trimonio *literatura - vida - historia* nunca será unívoco... Como piensa Quintín, tal vez la literatura no podrá hacer justicia a la vida al mismo nivel que la historia; pero lo que no cabe duda es que esta última tampoco es capaz de adueñarse de la verdad vital. Todo este conglomerado de pensamientos fluye de la pluma de Quintín en sus acotaciones. Pero surgen además comentarios de estilo y técnica literaria, es decir, las acotaciones incorporan también el nivel metaliterario. Por último a Quintín le preocupa el asunto de la posteridad, la vieja *fama* medieval, al perdurar en la memoria de los hombres como quería Borges. Sus reflexiones van de nuevo por esta vía. Y son reflexiones inteligentes: Quintín sabe que la vida desaparece en favor de la literatura: que es la palabra, el texto lo que puede conferir la inmortalidad al ser humano. La literatura invierte los papeles: Quintín se siente débil, vencido por una Isabel cada vez más fuerte —por si fuera poco su nombre significa “espada sajadora”--:

---

<sup>191</sup> Tal vez uno de los guiños de Ferré al lector inquieto: la escritura —que es una especie de vida inmortal, mágica a través de la palabra-- se salva por la magia negra de un dios menor, perteneciente al sustrato

En cuanto a su función estructural en la novela, cabría decir que las acotaciones de Quintín comienzan siendo simple *paratexto* para irse incorporando progresivamente al texto. Y en este viaje, los tiempos verbales son significativos. Las primeras intervenciones están marcadas por la alternancia presente - pasado, es decir, el presente de la acotación cae sobre el pasado de la historia contada por Isabel y sobre el pasado escriturario. Pero poco a poco esa alternancia presente - pasado va siendo sustituida por otra presente - presente al irse tiñendo progresivamente el paratexto de acción textual. En este proceso Quintín es rebasado y no tiene posibilidad de acotar los últimos acontecimientos del relato, que se producen cuando ya ha muerto. El hecho de que las acotaciones de Quintín —a diferencia de las de Isabel— vayan vertidas en tercera persona a través de un narrador omnisciente hace más difícil señalar el instante exacto en que paratexto y texto se interponen. El puente de unión es Petra. En el capítulo anterior, Petra ha insinuado a Isabel la culpabilidad de Quintín respecto del suicidio de su hermano. Inmediatamente después, en lo que debería ser capítulo paratextual en cursivas y como dejando muy clara la ligazón, Quintín le propone a Isabel deshacerse de Petra a la que considera peligrosa instigadora de los “malos instintos” de su mujer. No lo conseguirá. Su mente se irá ensombreciendo, llena de presagios y temores respecto a los propósitos que podría abrigar su mujer respecto a él: “Quintín sintió un escalofrío de miedo bajarle por la espalda. Si Isabel era capaz de vengarse de Kerenski de aquella manera, sólo porque lo había visto besar a su compañera de clase una vez ¿qué no sería capaz de hacerle a él algún día se le metía en la cabeza que no la quería? (p. 206).

Estas palabras son el colofón de la quinta parte y cierra la *primera casa de la laguna* con una técnica de *novela por entregas* destinada a provocar el suspenso necesario para que el lector siga “enganchado” a la lectura de la saga. Técnica también de premonición, presagios funestos tan antiguos como el mundo grecolatino, que sirven para estructurar la novela. Porque, en efecto, y a partir de aquí, se producen varios guiños al lector en este sentido, intensificando hasta el clímax la angustia de un personaje que, al final, morirá de forma accidental —bien es verdad que sin sentimiento alguno por parte de su mujer—. Todo ello se va produciendo no sin vaivenes, porque la desconfianza frente a Isabel convive con un amor sincero por ella. Desde esta óptica sus acotaciones no son mero despecho, sino necesidad de sincerarse, de hacerse entender. No lo conseguirá y la escritura femenina ahondará el abismo matrimonial<sup>195</sup>. Pero no se trata sólo de lo

---

cultural nunca asumido en su totalidad por la élite blanca que configura la isla.

<sup>195</sup> En un momento excepcional en que se aborda el asunto por medio de una conversación abierta entre ambos, Isabel dirá: “Entre la escritura y la lectura de un texto, el mundo da vueltas, la gente cambia, los matrimonios se hacen y se deshacen...” (p. 332). A partir de esta frase y de otras tantas dispersas en la novela, cabría estudiar esta obra desde la óptica autobiográfica, ya que Ferré pasó por una experiencia similar.



que eso signifique a nivel del folletín argumental. Ferré ha creado un folletín, una novela - río decimonónica, pero con un ingrediente muy actual: lo metaliterario, el debate dentro de la novela acerca del estatuto y alcance de lo literario. Y ello con muy diversos niveles ya que atañe, tanto al funcionamiento del taller creativo, como a muchos de los puntos candentes de la palestra crítica actual. Por eso ha diseñado los dos personajes citados como vehículo ideológico de dos concepciones culturales que secularmente de han atraído - repelido. Representan la confrontación de *historia* (Quintín) y *ficción* (Isabel) en la búsqueda de una *verdad* por otra parte multívoca -y eso es muy patente en esta novela con vocación polifónico - posmoderna-. Pero Quintín no lo acepta. Desde su visión androcéntrica la verdad está ligada a la historia, cuyos modelos son Plutarco, Suetonio, (p. 248) Jefferson y Tocqueville (p. 257).

“Quintín prefería la historia a la literatura. La literatura no era lo suficientemente ética para su gusto. Los escritores interpretaban siempre la realidad a su manera, pero aunque los bordes de la realidad fueran difusos, la interpretación tenía sus límites. El bien y el mal existían. La verdad estaba ahí y era inmortal tratar de cambiarla. Por eso, la literatura no era un quehacer serio, como lo eran la ciencia o la historia” (p. 88).

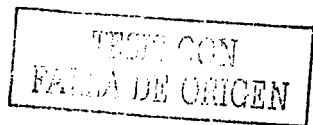
Acusación miles de veces lanzada contra la literatura, a la que por principio de excluye de la ciencia. Ferré sale al paso de una polémica de siglos y se escuda contra posibles objeciones críticas.... Ese narrador omnisciente que, a veces, se enmascara tras una especie de *estilo indirecto libre* -más accesible al gran público de una saga folletinesca—plantea un asunto central, recogido muchas páginas después en un enfrentamiento directo entre Quintín y su mujer: “Es cierto que la literatura fluye como la vida misma -reconoció Quintín al empezar a comer-. La historia, por el contrario, es algo muy distinto, es también un arte pero tiene que ver con la verdad... Un novelista puede escribir mentiras, pero un historiador nunca puede. La literatura no cambia nada, pero la historia ha llegado a alterar el curso del mundo” ... (p. 332).

Viejo tópico reiterado en miles de controversias, que Isabel no puede aceptar: “No estoy de acuerdo contigo en lo absoluto, --Quintín—le dijo-. La historia no tiene que ver más con la verdad que la literatura. Desde el momento en que el historiador escoge un tema en lugar de otro, ya está ejerciendo un criterio subjetivo, está manipulando los hechos. El historiador, como el novelista, observa el mundo a través de sus propios lentes y cuenta lo que le da la gana. Pero es sólo una parte de la verdad. La imaginación, lo que tú llamas mentira, no es menos real porque no pueda verse. Nuestras pasiones ocultas, nuestras emociones ambiguas, nuestras preferencias inexplicables; de eso trata la verdadera verdad. Y esos son los temas de la literatura” ... (p. 333).

El habitual ataque de subjetivismo dirigido contra la literatura es tan poco consistente que resulta muy fácil de desmontar. Habría que añadir que para el estudio de Ferré interesa más la segunda parte del largo fragmento dialogado. El lector se halla ante una auténtica declaración de intenciones por parte del autor, que pone de relieve por qué elige un tipo de novela —pasiones, emociones, preferencias inexplicables... que apela al corazón<sup>196</sup>. En definitiva, tal vez sea el contenido no racional lo que subsiste de esa Ferré que en *Papeles de pandora* —su primera colección de relatos— estaba imbuida de surrealismo. La autora se siente en el punto de mira de la crítica (no en vano ha sido cuestionada por su evolución política y literaria, así como por su decisión de publicar *La casa de la laguna* en inglés<sup>197</sup>. Junto a la “declaración de intenciones”, Ferré salta a la palestra y desde el nivel metaliterario juzga desapasionadamente su novela, adelantándose con cierta ironía a las previsibles críticas de *celui qui en comprend pas*. En este sentido, las preguntas que se hace Quintín son las de cualquier crítico mediocre y han sido sufridas en carne propia por la puertorriqueña: el porqué escribe Isabel —para evadir la realidad, por resentimiento, por insatisfacción matrimonial— no es sino mero trasunto del porqué escribe Ferré, ¿es feminista? ¿es independentista? ¿Y qué decir de su calidad literaria?. Aunque en un primer momento Quintín desea que su mujer escriba una buena novela, lo cierto es que juzga con dureza sus resultados: “El manuscrito tenía sus buenos puntos. El primer capítulo, en el que se describía la llegada de Buenaventura a San Juan, por ejemplo, fluía bien, aunque era demasiado histórico, a causa de la cantidad de datos que él le había suministrado. En estos últimos tres

<sup>196</sup> Y aquí la referencia al best-seller de Susana Tamaro *Donde el corazón te lleve* es inevitable. A fines de los años noventa se aspira a mover los corazones y no hay más que recordar títulos como *Arráncame la vida*, de la mexicana Ángeles Mastretta; o *Te di la vida entera*, de la cubana Zoé Valdés... para ver por dónde camina la narrativa actual. Una narrativa prioritariamente femenina.

<sup>197</sup> La edición original se publica en inglés en Puerto Rico y Estados Unidos en 1995. No entro ahora en la polémica suscitada por esa opción lingüística, polémica más encarnizada por cuanto el idioma es caballo de batalla en la isla. Sería interesante hacer un trabajo confrontando y comparando las dos versiones, la inglesa y la castellana... De cualquier forma, para conocer la evolución y preocupaciones de Ferré sobre la lengua y las opciones que les plantean a los puertorriqueños hoy, es interesante su ensayo *Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria* (en *El coloquio...*, op. cit. pp. 67-82). Allí tomando como punto de partida una especie de sueño surrealista, se visualiza a sí misma flotando... “como Ofelia bocarriba sobre la superficie verde del agua... el mundo de Washington a mi derecha y el mundo de San Juan a mi izquierda... El agua de las palabras, el agua del C & O canal donde era necesario tomar todas las precauciones del lenguaje, me decía el sueño, era mi verdadera morada; ni Washington ni San Juan, ni el pasado ni presente, sino el pasaje entre ambos. Para ser escritor es necesario a veces aprender a vivir soltando amarras, no aferrarse a esta o a aquella orilla, sino aceptar ser el lugar de confluencia de la corriente” (p. 69). El texto es suficientemente explícito y sale al paso de las críticas que le han hecho a la escritora en su país. De cualquier forma, Ferré acaba reconociendo que la identidad cultural determina los temas de cada literatura y que es prácticamente imposible de transcribir. Asuntos como la fé en la trascendencia, el humor y los juegos lingüísticos de la personalidad latina —que se plasman en fenómenos como el barroquismo y el realismo mágico— no tienen nada que ver con la racionalidad norteamericana... Estas teorías las aplica a sus propios problemas para traducir al inglés *Maldito amor*.



capítulos, sin embargo, Isabel se aventuraba más por su cuenta y lograba un desarrollo más complejo de los personajes.

“Frasas melodramáticas como ‘Al conocer a Quintín, mi corazón cayó en un torbellino irresistible, que me arrastró al fondo de mí misma’ arruinaban la armonía del todo. Eran jibareras de mal gusto. Peor aún, era la manera como el manuscrito estaba plagado de prejuicios feministas”... (p. 122).

Una vez más, es Quintín quien, desacertadamente, crítica a su mujer acusándola de asimilarse a la generación anterior en cuanto a escritura se refiere. Según él “las simpatías independentistas de Isabel la traicionaban y su estilo se volvía tieso y aburrido” (p. 161).

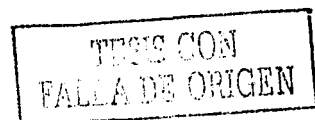
Por último, puede subrayarse que a través del mismo Quintín, la escritora se permite el divertimento de una autocrítica elogiosa, proyectando su juicio sobre ciertos aspectos del discurso narrativo: “su estilo se había aligerado; fluía con una naturalidad que lo sorprendía según progresaba la novela. Se estaba volviendo una verdadera escritora; estaba floreciendo ante sus ojos” (p. 199).

Tal vez haya que decir que si Ferré se esconde detrás de Quintín, es muy posible que sea consciente de ciertos límites estilísticos de su obra. Más allá de indudables descuidos que pueden achacarse a la edición –por ejemplo, faltas de ortografía en frases como ‘Rebeca estaba *echa* una calamidad’ (p.277)--, no cabe duda de que la redacción acusa calcos sintácticos del inglés como fruto de su primigenia redacción en esa lengua. Se detectan abundantes problemas de régimen o concordancia del tipo: “en cuanto llegó a la Fortaleza mandó a prohibir el ron y las peleas de gallos”<sup>198</sup>.

Además de que detrás de Isabel existe un narrador omnisciente que, en ocasiones se solapa con la voz femenina y en otras la suplanta. La gran familia puertorriqueña (país de muchas tribus) desfila ante los ojos de un lector, que revive los acontecimientos más emblemáticos de la Isla del 98 a nuestros días. Esta novela permite una polifonía que aleja el folletín de las moralinas del siglo pasado. Lo personal de cuño semiautobiográfico pesa bastante, empezando por una opción lingüística que, sobre el telón de fondo del debate nacional, es un auténtico desafío. Ferré ha escrito una novela que habrá de tenerse en cuenta en el panorama literario de fin de siglo.

El canon paternalista, tal como figura en Pedreira y René Marqués, es también un discurso en el que se disciplina y se les pone coto a las mujeres: supone, en definitiva, una posición acerca del lugar social de la mujer. Desde *Insularismo* hasta *El puertorriqueño dócil*

<sup>198</sup> Casos semejantes en las págs: 157, 158, 185, 191, 216...



leemos un mismo discurso sobre la mujer que se caracteriza por una paranoia progresiva. No es casual que en ese discurso, que desde Pedreira tiene una dimensión magisterial, se ataque sobre todo, a la mujer que es maestra. Ante la amenaza de una suplantación en ambos textos se recurre a estereotipos para caracterizar a las mujeres: el misterio, la frivolidad, la histeria. La manifestación más clara de esa paranoia se advierte en defensa del machismo que se produce en el texto desesperado del canon paternalista: *El puertorriqueño dócil*. Si bien excluye a la mujer del magisterio, el paternalismo también trata de negarle entrada y participación en la cultura. Así lo atestigua un pasaje de *Insularismo* en reacción al cual se podría leer gran parte de la narrativa de Rosario Ferré.

“Alguna que otra flirtea con la cultura y en general son amantes de los *bridge parties* y se desviven por la crónica social. Cultivan unas ideas chiquitas y llevan en el *vanity* unas cuantas preocupaciones de ocasión<sup>199</sup>.”

Cómo se verá, en la obra de Ferré se le adjudica otro valor, incluso político, a los objetos y actividades que se han asociado tradicionalmente con la esfera de la mujer.

Un año antes, René Marqués le dirige una carta a Rosario Ferré:

“A propósito, con esto del ‘Women’s Liberation Movement’, ¿cómo quieres que te trate, como Srita., Sra., Mrs., o Ms.? Los pobres hombres estamos un poco confundidos en cuanto a esto. ¿Estaría bien echarle un saco de arroz o de azúcar sobre los hombros a una mujer en los muelles?... ¿Y qué hubo de un soberano puñetazo en la quijada si uno cree que ella se lo merece? ¿O se sentirá ofendida la mujer si el hombre, siendo pendejo sin saberlo, se gasta una cortesía, de aquellas cortesías ‘old fashioned’ u obsoletas. No que yo sea un ‘chauvinistic pig’. Acepto cualquier cambio positivo en la sociedad. Pero tienen que ilustrarme. Para saber. Porque si no explican uno no sabe. Y yo quiero saber<sup>200</sup>.” La carta de Marqués constituye un documento valioso de la literatura puertorriqueña y, a la vez, es una declaración de guerra: en ella se lee claramente un avatar intensificado de la ironía mordaz que se señaló en *El puertorriqueño dócil*. La huella más obvia de belicosidad la constituyen las palabras inglesas que el escritor coloca entre comillas. Marqués como escritor nacionalista, sugiere que la obra de Ferré. Al estar “contaminada” de ese lamento “extranjero” que es el feminismo, es menos puertorriqueña que su propia escritura. Más allá del cómo tratar a la mujer Rosario Ferré, lo que está implícito en las preguntas que le hace es cómo va a tratar a la escritora que hay en Ferré: ¿se podría dar el lujo de excluirla, como lo han hecho sus antecesores en el canon, o la aceptará a regañadientes? En

<sup>199</sup> Antonio S. Pedreira. *Obras* (San Juan: Instituto de Cultura de Puertorriqueña, 1970) 110.

efecto, la acepta, pero le censura o, lo que es igual, le disciplina de manera subrepticia los rasgos propios de una escritura con la cual él no comulga: la representación no convencional de la mujer, la heteroglosia y las palabras tabúes. Todos estos rasgos se oponen, claro está, a la misoginia, el purismo lingüístico y el eufemismo de la escritura marquesiana.

Por otro lado, la representación de la casa está marcada por distintas formas de transgresión: abundan en esas casas el “escándalo” y el “desenfreno”, que, deben leerse ante todo, como indicios de una voluntad de ruptura literaria con la metáfora canónica.

Si el agua es símbolo de amor y comunicación, habría que preguntarse pero ¿qué amor? Porque Willie es concebido en el manglar, pero como fruto de un pasajero arranque pasional de Quintín que prácticamente viola a su pupila Carmelina, la biznieta de Petra —al modo de los turbulentos folletines del XIX-- ... El agua, el manglar, es también el lugar en que se enamoran apasionadamente Manuel y Coral; pero ese amor dependiente por parte del muchacho, transformará de modo radical sus ideas y será el causante de la destrucción familiar... Muchos años antes la laguna —el manglar— fue la vía de escape de Buenaventura hacia las Minas, lo que engendró una auténtica legión de mulatos de ojos azules como fruto del secular ejercicio de un tipo de sexualidad patriarcal del señor sobre sus siervos... Habría que cuestionar la función benefactora del agua sobre algunos Mendizábal.

Distinto es el caso de la fuente y la piscina construida sobre ella en el interior mismo de la casa. Efectivamente, Buenaventura edificó la casa originaria sobre una fuente, cortando y apropiándose simbólicamente de un bien comunitario. Para él, ese agua es fuente de vida y por eso cada día se baña en la piscina diseñada sobre el primitivo manantial, utilizando los baños como talismán de suerte para conjurar los problemas. No obstante, cuando siente llegar la muerte sin que la receta mágica del baño pueda evitarlo, reconoce haber sido un usurpador: “Nunca debí edificar mi casa sobre una fuente pública, Petra —le susurró al oído, aunque Quintín y yo pudimos escucharlo---. Edifiqué mi fortuna sobre el agua, y toda el agua que mana de la tierra es gratis porque viene de Dios” (p. 277).

De cualquier forma y aunque ese gigantesco imperio socioeconómico está destinado al fracaso por asentarse sobre el robo —acusación que al final de la novela lanza Coral a su suegra Isabel--, mientras vive Buenaventura puede decirse que el agua es para él fuente mágica de “buena ventura” Y hablamos de magia porque la negra Petra, que comparte con él ese sentido

---

<sup>200</sup> René Marqués, carta dirigida a Rosario Ferré, fechada el 65 de diciembre de 1974, publicada en *Zona de carga y descarga* 3.8 (1975) 26.

del baño como auténtica matriarca, es quien lo acompaña con sus susurros y hechizos<sup>201</sup>. La novela nunca insinúa una relación sexual entre ambos –lo que no sería raro teniendo cuenta la afición por las negras y el hecho de que se la trajera un buen día del manglar “porque le daba suerte--. Pero sí resulta evidente la unión profunda, el paralelismo de sus destinos. Ambos son los pilares de la dinastía y habría que estudiar más a despacio el personaje de Petra, la “piedra angular” según la simbología bíblica; la que no envejece causando la envidia de Rebeca, la señora blanca; la autoridad moral de la casa, a la que los criados y la misma Isabel piden consejo... Tal vez, en eso recuerde a la Petra Cotes de *Cien años de soledad*, refugio de varias generaciones... Gracias a sus hechizos Rebeca concibe, una Rebeca que nunca fue capaz de aprender que ... “el amor es la única fuente de la juventud” (p. 221). El reinado de Petra se asienta en ese submundo social; pero ese submundo es la auténtica columna de *La casa de la laguna*... Tanto ella como Buenaventura eligen morir de la misma manera, en el agua, por considerarla una auténtica ruta hacia el otro mundo: “Se quedó en el sótano todo el día, sentada en su desvencijado trono de mimbre junto al manantial, rezando por Buenaventura. Quería asegurarse de que su alma llegara al otro mundo sana y salva, siguiendo la ruta subterránea del agua hasta su origen” (p.278).

“Es la historia de una familia a la manera de Gabriel García Márquez” como una revisión puesta en *La casa de la laguna* dice la historia del rico clan Mendizabal y, a través de la historia de Puerto Rico en el siglo XX. Isabel Monfort, el Vassar, educada esposa del rico importador Quentín Mendizabal, empezó a escribir una novela basada en dos familias. Ella dice cómo su padre cometió suicidio después de que su madre se fue locamente. Ella recuerda cómo el abuelo de su esposo ordenó tropas al fuego en la paz de las protestas de los años 30. El esposo de Isabel descubre el manuscrito y toma el asunto con la interpretación de su esposa de los eventos. Como él vio esto, Isabel “tiene que hacer arriba cosas increíbles acerca de su familia y deja afuera mucha de lo que tenía realmente sucedido”. Él empieza escribiendo notas en los márgenes “corrigiendo” su trabajo. En adición de este sube y baja marital, la novela desarrolla un contraste entre los Mendizabals y sus sirvientes, la familia Avilés. Los publicadores revisaban semanalmente del libro y decían: Ferré dramatiza los asuntos de quien al empezar a escribir la

---

<sup>201</sup> Con seguridad es ésta la figura más emblemática del mundo negro, bien representando cualitativamente en la novela. Rosario Ferré no ha hecho sino ficcionalizar su ensayo *De brujas y buhos en la literatura puertorriqueña* (incluido en *El coloquio de las perras*. Río Piedras, Cultural, 1990, pp. 83-90). En él pasa revista a escritores como Palés Matos o Ana Lydia Vega, cuyo mundo negro está teñido de superstición; para recordar después cómo, no obstante ser Puerto Rico un país religioso, practica una extraña mezcla de santería bruja ... “en la que la superstición del rito y el culto a los ídolos y santos juega un papel más

historia, graciosamente incorporando dentro a obligando panorama de experiencias en Puerto Rico que es una rica historia, drama y personajes memorables”.

Esa mezcla de voces representa el “desenfreno” de voces de una obra que, al igual que la de Ramos Otero, se caracteriza por la dispersión. Si en los textos del canon paternalista se trata de mantener clara la frontera entre narrador y anunciante y personaje caracterizado, en Ferré hay una proliferación y dispersión de voces<sup>202</sup>. Esa práctica narrativa, que se inicia en *Papeles de Pandora*, continúa en su obra posterior. En *Maldito amor*, Ferré lleva la heteroglosia al extremo: la enunciación de distintas voces que se complementan y contradicen socava toda posibilidad de un impulso englobador en el nivel de la voz narrativa.

*Papeles de Pandora* es una miscelánea al estilo modernista de formas breves y no tan breves. Seis poemas y catorce cuentos alternan sin orden aparente constituyendo un corpus unificado por el título: son los “papeles” con que Pandora, al abrir la consabida caja - según el mito -, desata la revolución en el mundo... “La escritura se convierte - así lo ha recordado Ivette López en su trabajo - en un acto de desatar, develar lo oculto”<sup>203</sup>. Ferré es Pandora convulsionando al mundo de la alta burguesía al codificarlo a través de la palabra. Una palabra teñida de ironía, apuntada en la parodia de valores que, a su modo de ver, no sólo quedaron arrumbados, sino - lo que es más grave - a la vez consiguieron mantenerse encubriendo hipócritamente las evidentes lacras de la clase puertorriqueña. En el marco de estos presupuestos, la figura de Ferré es ambigua: no opta por la crítica directa de los mitos culturales que forjaron el país, sino que los aprovecha por su potencial literario considerándolos máscaras de la realidad isleña de hoy.

A distinto nivel puede observarse que en el interior del *corpus* se entretejen ciertas relaciones. La mayoría de los poemas, de corte surrealista, antecede a relatos que no son sino un desbordamiento narrativo del mismo asunto, sintetizado o sugerido premonitoriamente en la prosa poética. Así el poema *La bailarina*, resume el mensaje que desplegará ante el lector *La bella durmiente*, un largo palimpsesto o collage de cartas, recortes periodísticos, reseñas de ballet, compromisos de boda... y narración omnisciente. Todo ello destinado mostrar la rebeldía femenina frente a un código social que impide a la protagonista desarrollar su afición a la danza y la encorseta en un *rol* maternal entendido en forma castradora... La intertextualidad gravita

---

importante que la fé en las verdades teológicas” (p. 83). Lo llamativo en esta novela no es que la practiquen los negros, sino que son los blancos quienes, en momentos apurados, acuden con naturalidad a ella.

<sup>202</sup> Se trata de un fenómeno parecido al que advierte Efraín Barradas acerca de los cuentistas recientes en el prólogo a *Apalabramiento*: “Se destacan estas narraciones por la fusión de la voz narrativa y voz de los personajes”, xxvii. Más que fusión, lo que advertimos aquí es una mezcla y una coexistencia de voces.

<sup>203</sup> López Jiménez, Ivette. *Papeles de Pandora...*, op. cit., p. 42.

sobre el mundo del ballet clásico: *Coppelia*, *La bella durmiente* y *Giselle* son tres subtextos encaminados a mostrar la subversión femenina, que en este caso concreto se plasma en la enfermedad del sujeto ante la prohibición de bailar. Pero esa misma intertextualidad opera sobre los cuentos populares, al subvertir el final feliz de la fábula infantil *La bella durmiente*: el príncipe azul asesinará a su dama - el marido celoso mata a su mujer - al creerla infiel (parafraseando a Shakespeare, en *Otelo*). Porque al contrario de las comedias de capa y espada lo pescas o de los dramas calderonianos, es la mujer quien se impone. La venganza femenina es sutil: consigue su propósito cifrado en desvelar la falacia de la felicidad marital; eso sí, a costa de su vida que no duda en ofrecer como sacrificio ineludible.

En otros casos, la conexión entre poema y cuento no es tan inmediata, pero aún así se fija por la temática: poemas como *Eva María*, *Medea 1972* y *La luna ofendida* remiten a cuentos como *La muñeca menor*, *Amalia* o *El collar de camándulas*, donde la figura femenina - niña o adulta - maquina con premeditación una venganza devastadora... En definitiva, es el eje femenino centrado en torno a los roles que la sociedad puertorriqueña impone a la mujer, lo que unifica una serie de textos cuyo término medio son las prosas poéticas de *La casa invisible* o *El hombre dormido*, que presentan evidentes puntos de contacto con la literatura fantástica. En este sentido, habría que señalar que se impone una segunda y muy evidente lectura del título: los papeles de Pandora son los diversos roles que la mujer va asumiendo a lo largo de su historia.<sup>204</sup>

En *Papeles de Pandora* los personajes marginales no se enfrentan directamente a los poderosos, más bien utilizan una estrategia o, lo que Josefina Ludmer ha llamado, las "tretas del débil"<sup>205</sup>. Ludmer advierte que la literatura escrita por mujeres no debe leerse de manera ahistórica, y a diferencia de los acercamientos esencialistas, hace hincapié tanto en las *posiciones* específicas que pueden ocupar las mujeres como en las estrategias de resistencia de las cuales se pueden servir en un situación concreta. La treta según la ve Ludmer, es una práctica fundamentalmente ambigua: "...combina, como todas las tácticas de resistencia, sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento, retiro de

---

<sup>204</sup> Cfr. al respecto Sola, María. *Habla femenina e ideología feminista en "Papeles de Pandora"* de Rosario Ferré (en *Alero*, 1.1, 1982, pp.19-26); y Roses, Lorraine Elena. *Las esperanzas de Pandora. Prototipos femeninos en Rosario Ferré* (en Revista *Iberoamericana*, núm. homenaje a Puerto Rico ya cit., pp. 279-288).

<sup>205</sup> Josefina Ludmer, "Tretas del débil" en Patricia Elena González y Eliana Ortega (editoras), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984) 47-54. A pesar de que es una lectura de la "Carta a Sor Filotea de la Cruz", de Sor Juana, el ensayo de Ludmer es también un texto muy útil para pensar la literatura y las estrategias de resistencia de los sectores marginales ante el poder.



colaboración" (Ludmer 51-52). Una ambigüedad semejante va a caracterizar las acciones de los personajes de Ferré.

En el cuento *Cuando las mujeres quieren a los hombres* se narra el encuentro de Isabel Luberza, dama de sociedad e Isabel *La Negra*, prostituta y dueña de un prostíbulo; las une el ser, respectivamente, la esposa y la querida del mismo hombre: Ambrosio. Se encuentran para hablar sobre la casa que Ambrosio les ha dejado en un testamento, según esa escritura, cada una es propietaria de la mitad de la casa. La llegada de la prostituta a la casa desencadena un "desbarajuste". De hecho, la confusión es el principio organizador del cuento: se produce en él una 'confusión entre ella y ella, o entre ella y yo, o entre yo y yo'<sup>206</sup>

En un monólogo interior Isabel *La Negra* muestra interés en trasladar su prostíbulo a la casa cuya mitad ha heredado, lo cual supondría una redistribución "escandalosa" de ese espacio doméstico de clase alta. Sin embargo, a medida que e desarrolla el cuento, el lector se percata de que el enfrentamiento esperado entre las dos mujeres no se produce: no hay discusión sobre la herencia, de hecho, ni siquiera intercambian una sola palabra. En vez de presentar lo que hacen las mujeres cuando quieren a otras mujeres ; en vez de un enfrentamiento, se da una alianza silenciosa entre ambas<sup>207</sup>. Al encontrarse cara a cara las dos Isabeles reaccionan de manera idéntica: les flaquean las fuerzas, y no parecen estar interesadas en luchar.

Tanto el testamento de Ambrosio como la ideología patriarcal dividen y enfrentan las a las dos mujeres. El texto sin embargo, va por otro lado: las une, y esa unión es parte de su ruptura con la ideología patriarcal y, por ende, con el canon paternalista. Si toda alianza se funda en una identificación, el momento especular se da sin embargo, gracias a un objeto asociado tradicionalmente con la mujer que "se decora" para el hombre: el esmalte de uñas color Cherries Jubilee que ambas tienen puesto. Ese "adorno" que es una treta por medio de la cual se unen, les sirve para desafiar el poder patriarcal de Ambrosio<sup>208</sup>. Tanto la esposa como la querida acatan el lugar asignado a ambas, pero, al mismo tiempo, le dan un nuevo sentido a ese lugar: más allá de la última voluntad de Ambrosio - de ese *logos* que es su testamento - el esmalte de uñas sirve para que se reconozcan como aliadas.

---

<sup>206</sup> Rosario Ferré. *Papeles de Pandora* (México: Joaquín Mortiz, 1976).

<sup>207</sup> Así lo ve acertadamente Ivette López Jiménez: "En el cuento el hombre compartido lleva a las mujeres a convertirse en aliadas, a develar un mismo arquetipo, la prostituta y la madona, y mostrar la fusión de esta aparente contradicción". Ver su ensayo "*Papeles de Pandora: devastación y ruptura*", *Sin Nombre* 14.1. (1983) 48.

<sup>208</sup> Ludmer advierte que en toda treta hay un disimulo que oculta un desafío al poder. "La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él. Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa" (Ludmer, 53).

Un cuadro de Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, de 1939, podría verse como el antecedente pictórico del cuento de Ferré. La sangre compartida entre las dos Fridas que pertenecen a clases sociales distintas corresponde a la transfusión figurada que advertimos en el cuento de Ferré. Mediante el intercambio o transfusión de objetos y atributos - sobre todo, de esa sangre metafórica que es el esmalte de uñas Cherries Jubilee - Isabel *La Negra* e Isabel Luberza pasan aliadas. Esa transfusión no sólo hace posible que se identifiquen ambas mujeres; convierte, de igual modo, a Ambrosio en una figura marginal. A lo largo del cuento se produce una dispersión de la figura del patriarca y del testamento o *logos* de Ambrosio.

Entre la esposa y la querida se produce un encuentro erótico basado en el (con)tacto al cual la crítica no le ha prestado atención, y que está muy vinculado con la trepa de ambos personajes. En lugar de agredir verbalmente a la otra o luchar por la casa, hay placer en el descubrimiento del cuerpo de esa otra. Cuando Isabel Luberza le abrió la puerta Isabel *La Negra* sintió que las fuerzas le flaquearon. De tan hermosa que era tuvo que bajar la vista, casi no se atrevió a mirarla. Sentí deseos de besarle los párpados, tiernos como tela de coco nuevo y rasgados a bisel. Pensé en lo mucho que me hubiera gustado lamérselos para sentirlos temblar, transparentes y resbaladizos, sobre las bolas de los ojos. (PDP, 34).

Isabel Luberza se habría acercado a Isabel *La Negra* sin decirle una sola palabra. Habría estirado los brazos y le habría colocado las puntas de los dedos sobre los cachetes, palpándole la cara como si estuviera ciega. Ahora me toma la cara entre las manos y me la besa, ha comenzado a llorar. Coño, Ambrosio, tenías que tener un corazón de piedra para hacerla sufrir como la hiciste. Ahora me tomas las manos y se queda mirándome fijamente las uñas, que llevo siempre esmaltadas de Cherries Jubilee. Noto con sorpresa que sus uñas están esmaltadas del mismo color que las mías. (PDP, 38).

Entre este encuentro inicial y el cierre del cuento se produce un conato de enfrentamiento. En el penúltimo párrafo, un gesto de Isabel *La Negra* - al ponerse la mano sobre la cintura, creando así un triángulo con los brazos - es interpretado por Isabel Luberza como un desafío. No obstante, lo que se produce en el último párrafo, una vez que ambas mujeres se encuentran en el interior de la casa, contradice la posibilidad de una lucha. Culmina también aquí el motivo de la mirada como forma de conocimiento que se anuncia desde uno de los epígrafes, el de la Epístola a los Corintios de Pablo: "Conocemos sólo en parte... ahora vemos por un espejo y oscuramente, pero entonces veremos cara a cara" (PDP, 26). En el cierre del texto, hay una curiosa ambigüedad que invalida el enfrentamiento: una vez en la casa, Isabel Luberza se le acerca a Isabel *La Negra* y se funde con ella, haciendo desaparecer así la diferencia entre ambas -

al producirse (ahora en la misma estructura) la transfusión que se sugiere a lo largo del cuento<sup>209</sup>. Si el canon paternalista y la crítica que lo institucionaliza tratan de aislar las obras literarias, creando una ficción nacionalista de autosuficiencia, la escritura y la lectura contracanonicas se muestran más dispersas; tienen por necesidad, que viajar. Por su interés en explorar un erotismo femenino independiente, “Cuando las mujeres quieren a los hombres” recuerda algunos textos híbridos del feminismo francés, en particular el ensayo y poema de amor en prosa que Luce Irigaray tituló “Cuando nuestros labios hablan”. Se defiende en este ensayo - poema un erotismo entre mujeres ajeno a la penetración (falo) logocéntrica; al igual que el texto de Ferré, la comunicación de ese erotismo se da en silencio, sin recurrir al lenguaje verbal, ya que éste se encuentra atravesado de la ideología patriarcal. Se plantea en cambio, la necesidad de establecer otras formas de comunicación erótica, sobre todo las que se basan en el (con)tacto corporal: al igual que el cuento de Ferré, en Irigaray el erotismo está signado por un “Je - tu - te - me touches” (Irigaray, 208).

Otra posible lectura del cuento de Ferré nos lleva de regreso al enfrentamiento concreto que se produce con el canon paternalista. Partiendo del cuerpo femenino, “Cuando las mujeres quieren a los hombres” constituye una inflexión reciente del proyecto de la mulatez cultural puertorriqueña mediante el cual se enfrentó Luis Palés Matos a la hispanofilia y el racismo operantes en las obras del canon. Al añadirle un ejemplo de la desigualdad social y racial de las mujeres, Ferré reescribe y “completa” el proyecto palesiano.

En otro interior doméstico, en el del cuento *De tu lado al Paraíso*, construye Ferré otra historia de amor en la cual también se debilitan los cimientos de la metáfora canónica. En esta casa pasamos a otro tipo de “escándalo” y a otra modalidad de la transgresión: a la relación sadomasoquista que tiene una novia de clase alta con su sirviente homosexual; éste se encarga de los preparativos de su boda y es, también, el narrador del cuento. Teatro del sexo, esa relación ritualizada invierte también la tradicional concepción de la concordia y la armonía de la “gran familia puertorriqueña”<sup>210</sup>. Se inicia fuera de la casa, en la calle en donde el sirviente ve a la

---

<sup>209</sup> “Ahora me le acerco porque deseo verla cara a cara, verla como de verdad es, el pelo ya no una nube de humo rebelde encrespado alrededor de su cabeza, sino delgado y dúctil, envuelto como una cadena antigua alrededor de su cuello. la piel ya no negra, sino blanca, derramada sobre sus hombros como leche de cal caliente, sin la menor sospecha de un requinto de raja tongoneándome ahora para atrás y para adelante sobre mis tacones rojos por lo cuales baja, lenta y silenciosa como una marea, esa sangre que había comenzado a subirme por la base de las uñas desde hace tanto tiempo, mi sangre esmaltada de Cherries Jubilee. (PDP, 44).

<sup>210</sup> El sadomasoquismo se ha considerado como una especie de Teatro del sexo, en la medida en que la actividad erótica se ritualiza y se transgreden en ella una serie de límites sociales. Sobre éste tema, ver el libro de Jeffrey Weeks, *Sexuality and Its Discontents. Meanings, Myths and Modern Sexualities* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1985) pp. 236-241, así como el cuento de Manuel Ramos Otero “Vida ejemplar

novia por primera vez. Relato ambiguo como otros de *Papeles de Pandora*, en *De tu lado al Paraíso* es prácticamente imposible discernir si la relación sadomasoquista existe “en realidad” o si es producto de la imaginación del sirviente; en todo momento, recordando en más de un aspecto la narrativa de Juan Carlos Onetti, se conjugan en el cuento el sueño, la fantasía y la especulación.

Espejo, vidrio y cristal constituyen una serie de imágenes que insiste en el texto; igualmente machucar y romper proliferan, cómo se verá, las fracturas de vidrios o cristales que sugieren, entre otras cosas, que estamos ante un texto de ruptura.

Tanto en su anécdota como en la manera narrativa, el cuento presenta e impugna la reputación, esa concepción burguesa que, al igual que el cristal, puede “empañarse” fácilmente<sup>211</sup>.

Los defensores más enérgicos de esa reputación son los padres de la novia, quienes fieles al comportamiento de su clase, exhiben a su hija antes de la boda como quien coloca una mercancía en una vitrina: “Se pasaban los días dando fiestas en la casa, exhibiendo a la novia como una fruta olorosa y sutilmente tajada para madurarse pronto...” (PDP, 173)<sup>212</sup>. Aquí surge la relación de este cuento con otros del libro en los cuales se presenta y se refuta la imagen de la mujer como muñeca o mercancía: piénsese en “La muñeca menor” y “Amalia”.

Un gesto semejante, y a la vez inverso, al de los padres es el que lleva a cabo el sirviente después de que muere la novia en un accidente automovilístico el día de su boda. Ayudado de un álbum de bodas, que él mismo arma y coloca de manera significativa en la mesa o “centro tibio de la casa”, el sirviente también muestra a la novia, con la diferencia de que su acto bien podría tener visos de treta y venganza. Al colocar el álbum en la mesa, el sirviente impide que se olvide a la novia, su acto es un recordatorio a los padres, quienes pretenden hacer un “borrón y cuenta nueva” de la muerte de la hija: “Imposible, hemos destruido todas las fotos, todos los regalos, todos los recuerdos, no queremos saber nada del asunto”. Hay una gran ironía en este álbum póstumo colocado en el mueble de la reunión - la mesa - pues, en lugar de celebrar una unión

---

del esclavo y del señor”. Publicado originalmente en *Zona de carga y descarga* en 1975, este cuento se reeditó en *Apalabramiento. Cuentos puertorriqueños de hoy*, selección y prólogo de Efraín Barradas, (Hanover: Ediciones del Norte, 1983) pp. 41-46.

<sup>211</sup> Algo muy semejante sucede en “La bella durmiente” allí se lee un pasaje emblemático de gran parte del libro: “Usted sabe que la reputación de la mujer es como el cristal, de nada se empaña. A una no le es suficiente ser decente, tiene ante todo que aparentarlo”.

<sup>212</sup> En un ensayo sobre la relación de los seres humanos y los objetos en la sociedad burguesa, Jean Baudrillard señala que en el interior burgués la proliferación de cristales y espejos remite a un afán de multiplicar las apariencias y de ostentar. Ver *El sistema de objetos.. La consummation des signes* (París: Gallmard, 1968) 27.

matrimonial, el álbum desencadena una dispersión: hace que los invitados se vayan y, a la larga, que los padres de la novia abandonen la casa y se muden a un condominio.

Igualmente caracterizado por la violencia y la dispersión está el accidente automovilístico en el cual muere la novia; episodio éste al cual se alude poco antes de que los invitados descubran el álbum en el centro - mesa de la casa. Ese incidente obra como una contrapartida de las "exhibiciones" pre-nupciales de la novia: en vez de la "vitrina" en que la colocan sus padres, se trata de un vidrio roto que la tritura:

"...dicen que tuvieron que recoger los sesos que dejó desparramados por el parabrisas, que la segunda sacudida la arrojó contra el vidrio y que los hilos finísimos siguieron hundiéndose, ramificándose a su alrededor durante mucho rato después del accidente..." (PDP, 183).

El hecho de que la muerte de la novia se produzca en un accidente automovilístico no deja de ser significativo. Si, como advierte Baudrillard, 81, el automóvil y la casa se complementan, si el automóvil es la extensión de la casa en el espacio de la calle. entonces el accidente en el que perece la novia sugiere que la casa de la cual salió se encuentra también, de cierto modo, hendida, en crisis<sup>213</sup>. El desenlace del cuento confirma esa crisis del espacio de la casa. Toda la agresividad con la cual la novia había tratado al sirviente o, todos los insultos que él imaginó, los vuelca el criado sobre la casa para destruirla. En una curiosa inversión de *papeles* (y aquí recordemos que este libro declina varias de las posibilidades semánticas de esa palabra<sup>214</sup>) el sirviente siente placer al entrar a la casa como si estuviera violándola.

La transgresión que se ha visto en los cuentos de *Papeles de Pandora* se intensifica en *El collar de camándulas*. Narrado mayormente por una sirvienta muda que trabaja en una casa burguesa, el cuento exhibe la transgresión en todos sus niveles: en las acciones de los personajes, en la mezcla de voces narrativas, en los saltos temporales y, sobre todo, en su rasgo más llamativo: en la ausencia de puntuación que lo recorre de principio a fin<sup>215</sup>. Al igual que el collar del título, no hay aquí pausas ni límites, y sólo se respetan las sangrías iniciales del párrafo. No

---

<sup>213</sup> En otro cuento, "Mercedes Benz 220 SL", un padre arrolla y mata a su hijo en un accidente automovilístico. El hijo había abandonado el hogar. Se sugiere, por lo tanto, en la narrativa de Ferré una conexión entre el auto y la casa como espacios que se asocian con una crisis. Además de que son espacios "cerrados" esto es, que en donde predomina lo privado.

<sup>214</sup> Aspecto éste que señala María Solá en "Habla femenina e ideología feminista en *Papeles de Pandora* de Rosario Ferré", *Alero* 1,1 (1982) pp. 19-26.

<sup>215</sup> Son varias las transgresiones en el nivel de las acciones. Mamá Armantina, la madre de la familia, se escapa de la casa burguesa en la cual se siente presa, y tiene un hijo Arcadio, con un guitarrista y cantante callejero. Accede a volver a la casa, pero "no volvió a hablar jamás" (PDP, 109). Su hijo Arcadio, a su vez, se casa con Armantina, la sirvienta que se ha criado en la casa y que narra el cuento. Más tarde se va al exilio neoyorquino y muere supuestamente en una balacera con la policía después de asaltar un colmado.

es de extrañar esta dispersión estructural en un cuento en el cual impugnan de manera sistemática las jerarquías.

Como en *De tu lado al Paraíso*, el espacio de la reunión familiar - la mesa - se convierte en el lugar desde el cual se venga el personaje marginal; desde ese centro que es la mesa esgrime Armantina su treta<sup>216</sup>. Las humillaciones a las cuales la someten el padre de la familia y sus hijos culminan en una golpiza que le propinan y que la hace abortar. Una frase del primer y último párrafo insinúa de Armantina: "Ahora los veo sentados por *última vez* alrededor de la mesa" (PDP, 106, 116). Como en la treta del sirviente homosexual, Armando *acata* su lugar, hornea un panqué y se lo sirve al padre y a sus hijos, pero, al llevar a cabo este acto cotidiano que es servir el postre, *ataca* y envenena a sus opresores. La receta del panqué constituye un legado de varias figuras marginales: Mamá Armantina la hereda de su madre y se la pasa (al igual que le transmite su nombre) a Armantina<sup>217</sup>:

"...la receta de mamá Armantina... ahora sólo yo sé la receta se baten cien veces las yemas cien veces las claras aparte hasta que se puedan cortar limpiamente con cuchillo luego una *porción generosa de leche tamanina*" (PDP, 116).

La clave de la treta se encuentra en la leche de tamanina (palabra que por cierto, contiene el término "mamá") mediante la cual se envenenan el padre y sus hijos.

"...ahora es el agarrarse la *garganta* con las dos manos llaga calcárea que tosen y tratan desesperadamente de arrancar pero no pueden la arena dulce dorada colándoseles por las venas" (PDP, 116-117).

Armantina, quien es muda, se venga de su silencio, así como del silencio, así como del silencio de mamá Armantina, al atacar a sus opresores en la garganta: el silencio de Armantina se desplaza y se convierte en el ahogo de sus enemigos<sup>218</sup>.

El silencio también se asocia, por metonimia, con el collar de camándulas que pasa de un personaje marginal a otro y con el cual se queda, en el final del cuento, la propia Armantina. La reticencia de las dos Armantinas se traspone al propio texto: el cuento también calla pues en ningún momento se aclara el significado del collar. Como en toda elipsis, el significado está

---

<sup>216</sup> Armantina forma parte de un grupo de personajes femeninos que insiste en el libro, el de "la mujer de la clase baja que representa en *Papeles de Pandora* la transgresión liberadora". Lucía Guerra Cunningham, "Tensiones paradójicas de la femineidad en la narrativa de Rosario Ferré", *Chasqui* 13.2-3 (1984) 19.

<sup>217</sup> Armantina forma parte de un grupo de personajes femeninos que insiste en el libro, "el de la mujer de la clase baja que representa *Papeles de Pandora* la transgresión liberadora". Lucía Guerra Cunningham, "Tensiones paradójicas de la femineidad en la narrativa de Rosario Ferré" *Chasqui* 13.2-3 (1984) 19.

<sup>218</sup> El silencio es aquí, claramente, una estrategia de resistencia de las dos Armantinas, al igual que los es, de otro modo, en "Cuando las mujeres quieren a los hombres". De las dos Armantinas se puede decir lo que

disperso, fuera de lo enunciado: además de referirse a las cuentas que se utilizan para hacer rosarios, “camándula” es sinónimo de “camáldula”, una “rama de la orden benedictina fundada en el siglo XI por San Romualdo de Camáldoli, bajo la regla de San Benito y unas constituciones muy propias y *austeras*<sup>219</sup>”. En “El collar de las camándulas”, la austeridad es la marca de los personajes marginados que se resisten a los abusos y la ostentación de los poderosos. Aunque Armantina representa (por su pobreza y dignidad) la austeridad por excelencia, ese rasgo también marca a mamá Armantina, sobre todo en la forma en que se despoja de sus propiedades al morir y en el rechazo que siente por los lujos de la casa en donde vive. Igualmente austero es el comportamiento de su hijo Arcadio cuando renuncia a su herencia; su padre también había llevado una vida ajena al lujo y la ostentación que definen al esposo de mamá Armantina, es decir, al sector de los personajes poderosos.

Si *El collar de camándulas* calla en su simbología, en otro aspecto, en cambio, es muy elocuente: en el dispositivo de la enunciación. A pesar de que algunos personajes enmudecen, en el texto se produce una rica mezcla de voces. Es ésta otra de las maneras en que Ferré se enfrenta a las jerarquías del canon: me refiero al alto grado de heteroglosia de su narrativa<sup>220</sup>. La trasposición y la transgresión que rigen en su obra se leen también en el carácter de sus voces narrativas. Alternan en un mismo párrafo de sus textos la enunciación de prostitutas y señoras de clase alta (“Cuando las mujeres quieren a los hombres”), de criados y jóvenes ricos (“De tu lado al Paraíso), de sirvientas y senadores (“El collar de camándulas”). En éste último cuento, su rasgo más llamativo (la ausencia de puntuación) refuerza la heteroglosia.

Su obra parte de un núcleo central: la intuición poética. En él no hay nada, reinan el silencio y el vacío. Cree que la nada, y la necesidad (el deseo) de ser que genera, es madre de todas las cosas. Esto lo aprendió de su madre. Su madre nació en el campo y venía de una sociedad pobre, basada en una economía de medios espartana; por eso le enseñó desde pequeña la importancia de poder “sacar de donde no hay”, que es también donde yace, invisible, el Todo. Ese Puerto Rico ha desaparecido, y la propia Ferrer se refiere a que los puertorriqueños viven en una sociedad de consumo donde la abundancia de todo dificulta, irónicamente, la creación del Todo, o sea, del universo de ficción.

---

señala Ludmer, 50, en su ensayo sobre Sor Juana Inés de la Cruz “El silencio constituye su espacio de resistencia ante el poder de los otros”.

<sup>219</sup> *Vox. Diccionario general ilustrado de la lengua española* (Barcelona: Bibliogrf, 1980) 283.

<sup>220</sup> El término lo acuña M. M. Bajtin y se refiere a la multiplicidad de voces sociales que pueden entrar a formar parte de un texto literario. Ver *La Imaginación Dialogada (The Dialogic Imagination)*. Traducción de Caryl Emerson y Michael Holquist (Austin: The University of Texas Press, 1981) 263.

A pesar de esto, se ve a sí misma más como la narradora que como poeta. Una de sus primeras heroínas fue Sheherazada, para quien el cuento fue un arma poderosa para derrotar a la muerte. La epopeya de Sheherazada no sólo es la del cuentista. El Califa, su marido, había ya mandado a ejecutar a cientos de jóvenes, luego de su noche de bodas, cuando Sheherazada es llevada ante él y, noche a noche, le hace un relato que lo deja en ascuas. El Califa no puede matarla porque aunque Sheherazada satisface sus deseos carnales, no satisface nunca sus deseos intelectuales, y lo deja siempre con hambre de más. Por otra parte, le parece fabuloso que sea el nacimiento (de un nuevo cuento) lo que noche a noche, derrote la muerte de la mujer. La escritura de los cuentos de Sheherazada está, desde sus inicios, relacionada al sacrificio del ser: la mujer cuentista tiene que sacrificar lo que ella es, el mundo de la realidad en que vive, sustituirlo por el mundo de la realidad en que vive, sustituirlo por el mundo de la imaginación, para que le perdonen la vida (para que le permitan ser mujer). Esta idea la impresionó mucho de niña, cuando leyó por primera vez *Las mil y una noches*, y ha influido en su obra literaria. En realidad, tanto sus poemas narrativos (*Fábulas de la garza desangrada*) en su ensayos (*Sitio a Eros*), como en su novela (*Maldito amor*), son cuentos, y ha escrito también cuatro libros de relatos, *Papeles de Pandora*, *El medio pollito*, *La mona que le pisaron la cola* y *Los cuentos de Juan Bobo*.

En su escritura ha habido, evidentemente, un proceso de evolución de temas. En su primer libro, *Papeles de Pandora*, su escritura se encontraba mucho más cerca de la vida; era casi una ficción testimonial, escrito, como *Los de abajo* de Mariano Azuela, en el frente de guerra. No se trataba de la Revolución Mexicana, por supuesto, sino de la guerra de *Liberación Femenina* que en 1976, recién comenzaba en América Latina.

Luego vino la etapa de las *Fábulas de la garza desangrada* y de *Sitio a Eros*, dos libros que fueron escritos simultáneamente, y que no hubiesen podido existir el uno sin el otro. En esa época ella era dos personas: de día Penélope, tejiendo a la luz de la razón las vidas de esas mujeres en las que yo veía un ejemplo de comportamiento y de noche era Ariadne (y muchas veces Nictemene, el búho alegórico de Sor Juana) buscando en la oscuridad el ser (de la nada) el hilo conductor que me permitiera acercarme a esos mismos conflictos desde la vertiente poesía.



### *La batalla de las vírgenes* (Novela, 1993)

En esta otra obra Rosario Ferré presenta la historia de una mujer - Mariana - que vivía en Mallorca, y que al morir su padre (Antonio) regresa a Puerto Rico al funeral, sin embargo, se da cuenta de que la isla está muy cambiada, le sorprende la devoción religiosa de la población, con la Virgen del Pozo. Ellos - el matrimonio de Mariana y Marcos - pertenecen a la burguesía, ya que Marcos se dedica a la venta de muebles establecida en el Viejo San Juan, los cuales importa desde España, con lo que puede vivir cómodamente. Sin embargo, las grandes diferencias ideológicas, de carácter, de sensibilidad y finalmente el poco o nulo amor con el que se casaron, terminan por separar a la pareja. Marcos, encuentra el gran pretexto en las visitas que Mariana hace a los barrios más pobres de la isla, acompañando al padre Ángel, quien después se convierte en su salvador literalmente cuando en la Corte intenta asesinarla su propio esposo. Poco después Mariana encuentra a Ariel - un antiguo compañero de la Universidad - que se dedica al teatro y con quien tiene una aventura amorosa. Mariana encuentra un gran consuelo en el padre Ángel, quien es su confidente, amigo, consejero, apoyo, y amor platónico. Mariana tiene que soportar varias situaciones difíciles en ese momento: enfrentar la locura de su madre, recibir las humillaciones de su marido, después el divorcio y posteriormente un intento de asesinato, además teme perder la custodia de su hijo José Antonio. En el pasado tuvo que salir de una familia tradicional, de una sociedad asfixiante, conservadora, burguesa y castrante. De ahí se derivan sus fuertes dolores de cabeza. Sin embargo, después de pasar grandes odiseas por su vida, muere con su hijo en un accidente.

Mariana cuando estaba en España, en Mallorca, deseaba regresar a su tierra, a su isla, principalmente por tres razones: primero, la extrañaba; segundo, por una razón política, es decir quería saber si se iba a convertir en un Estado más de la Unión Americana o iba a ser una república independiente; y tercero, por la salud de su madre, doña Matilde.

Ferré refleja una enorme tradición religiosa al mostrar personajes y fragmentos de la vida eclesiástica, que se distribuyen a todo lo largo de la obra como el padre Ángel, las obras de caridad para con los pobres, las peregrinaciones y visitas a la Virgen del pozo, sin embargo, no se encuentra una gran rebeldía en ella, dentro y en la medida de sus posibilidades es rebelde, pero no es una Juana de Arco. Toda la obra está impregnada de religiosidad, que parece ser del siglo XIX, es sorprendente que a finales del siglo XX siga existiendo ese pensamiento.

Hay un punto que llama la atención: la locura de Matilde. ¿qué significa exactamente que *este loca*?

El padre Ángel tiene a sus Arcángeles motorizados, quienes vigilan a Marianita para que no vaya a cometer una locura con Ariel.

En la vida de Mariana hay un gran vacío existencial, un gran vacío de amor, los tres hombres que aparecen en su vida: su marido Marcos, el amante Ariel y el amor platónico del padre Ángel, son hombres que nunca llegan totalmente sus expectativas como mujer.

Su marido, es un hombre prohibitivo, que la humilla públicamente y cuando tiene oportunidad, no la comprende, vive de las apariencias, es un hombre *hueco, vacío*, es un junior, un burgués, sin sentimientos ni sensibilidad que pertenece a ese mundo al cual Mariana detesta, pero al que también pertenece curiosamente como una ambigüedad.

Ariel, el amante, un hombre bohemio, artista, con aires de intelectual, pobretón, que busca el amor, pero que nunca podrá aspirar a tener una relación formal con Mariana, jamás llegará estar a la altura de Marcos, porque tiene toda la sensibilidad y sensualidad que el marido no posee, pero que tampoco tiene la posición económica a la que Mariana está acostumbrada.

El padre Ángel, hombre comprensivo, decente, idealista, enamorado de Mariana, se enamora de ella porque no es igual que todas las demás damas frívolas de sociedad está acostumbrado a tratar. Ella es *diferente, distinta. Es una mujer de carne y hueso*, no es una muñeca de plástico.

Sin embargo, a todos los hombres de Mariana les falta *algo*, no están completos, ninguno está a su *altura* ni a su alcance. Su marido, *en apariencia* que podría tenerlo todo, es el que más la desprecia y la humilla. Irónicamente y simbólicamente, ella se rebela cuando decide dejar de

ser rubia y mostrar su cabello de forma natural. Hasta ese momento deja a *las apariencias* pero es precisamente cuando su marido decide romper la relación.

Hay dos momentos claves en la novela y es lo que va a cambiar su vida de forma radical: el regreso a su patria querida y el rompimiento con su esposo. Sin embargo, estas dos decisiones importantes no las toma ella, sino es por iniciativa de Marcos, su esposo, es él quien decide todo el tiempo y ella sólo se conforma a un segundo plano en ese sentido. Lo que demuestra una actitud pasiva y estar detrás de su esposo y de la figura machista y paterna. Es decir, que jamás es un sujeto activo, sino más bien pasivo. En cuanto al divorcio hay una doble situación ambigua, por un lado, ella sabe que en cualquier momento podía estallar la bomba o la gota que derramase el vaso de agua, sin embargo, ella *nunca* quiso dar ese paso, es decir por ella misma, ella es la demandada, porque también en el fondo no lo deseaba, sabía que le iba a pesar, que le iba a doler, que la iba a desgastar en todos sentidos, pero a la vez después de que pasa se siente aliviada, tranquila, incluso contenta. Lo que muestra el pensamiento de la mujer contemporánea frente a una situación social como el divorcio, lo que refleja una doble moral, por un lado una conservadora, y por el otro la liberal. Ya no iba a ser la mujer dirigida y siempre a la sombra de su marido, iba poder tomar decisiones propias, iba poder dedicarse a las letras y llevar su carrera de articulista sin que nadie le dijera sobre qué temas escribir, ya nadie le iba a hacer caras o aguantar el malhumor del *hombre de la casa*, pero a la vez se tenía que enfrentar ante la sociedad el rótulo de *mujer divorciada*, y todo lo que conlleva eso, el *no ser mujer fácil*, enfrentar una gran soledad de pareja (al menos por un tiempo), encontrarse y reencontrarse a sí misma.

Reconciliarse consigo misma, al buscar su identidad y definirse como puertorriqueña, como mujer, burguesa y otro título más: divorciada, el pertenecer a esa especie rara y sumarse al club, que a cada momento se suma un nuevo miembro. Vivir ese infierno de la tierra, pero que a la vez era inevitable, y que la hacía parecer por ello condenada (incluso por sus propias tías):

“... y durante el almuerzo la tía Lola hizo el recuento de todos los matrimonios jóvenes de la sociedad de San Juan que se estaban divorciando. En su opinión el mundo se dividía en buenos y malos, y los malos estaban todos divorciados. ‘¡No sé a dónde vamos a ir a parar!’ - decía la tía Rosa -. ‘¡Todo el mundo en esta isla va a ir al infierno por culpa del divorcio! Hoy las mujeres no le aguantan nada a sus maridos: de cualquier cosa se enfurecen y exigen que las dejen por la libre’... “ (p. 64). ¡Las tías juzgan a Mariana que ella, al afirmar que ella no le aguantaba nada a su marido, cuando es su marido el que no le aguanta nada a ella!

Cuando Mariana le confiesa al padre Ángel su aventurilla, piensa que ella es *una cualquiera* (*mujer fácil* o *ramera*), al acostarse con un *cualquiera* (aquí cualquiera, tiene otra

connotación, *hombre mediocre o inferior*) Ariel, lo que hace un sentimiento contradictorio en un sacerdote liberal como parecía ser el padre Ángel, (pensamiento machista, de hombre común, juzgador, después de todo, con poco criterio) lo que decide que se quiera marchar de la isla.

El padre nunca quiso darse cuenta de que estaba enamorado de Mariana y que se sintió traicionado, celoso, como hombre que la idealizó, no se dio cuenta de que era *una mujer de carne y hueso*. Y que una *mujer de carne y hueso* también comete *pecados o errores*. Lo que pone en entredicho que el padre esperaba más de lo que podía recibir, y que nunca enseñó bien su doctrina.

Para concluir la obra, el padre Ángel al sentirse decepcionado de Mariana, (que pensó que iba a ser igual a su hermana Teresita, la difunta), decide regresar a España, pero antes de irse, acompaña a Matilde, Mariana y a su hijito José Antonio, al pueblo de Sabana Grande a visitar a la Virgen del Pozo, para darle las gracias, porque todo hubiera salido bien, *por los favores recibidos*, pero irónicamente es ahí donde se desata una balacera, donde mueren Matilde y Mariana.

Al final, hay dos metáforas:

“... al fin a pesar de este mareo en el que me estoy hundiendo, nada me parece importante ya menos las palabras de Ariel, la Virgen de la Cueva es la que vale, a ella es a la que hay que rezarle... Me acuerdo del día que salí por la puerta de mi casa vestida de novia a los acordes del *Water Music* de Handel que papá había puesto en el tocadiscos y de que nunca logré enfrentarlo con lo que me había hecho...” (p. 121).

“Ariel tenía razón, padre, peregrinar es siempre pasar a lo desconocido, salir hacia lo abierto. Sabíamos que en Puerto Rico ocurriría una matanza, habíamos oído rumores de que sucederían disturbios serios, pero no nos preocupamos por eso...” (p. 121).

Es la historia de una mujer - Mariana - que se desenvuelve en un medio familiar tradicional, burgués, cerrado, conservador, su boda salió en las páginas de sociales de los principales medios impresos de Puerto Rico de aquel tiempo. Sin embargo, esta misma sociedad a la cual pertenece, siente inconscientemente que la asfixia, - de ahí sus fuertes dolores de cabeza que padece - por lo que trata de salir de eso, de un padre castrante, de un marido indiferente (me recuerda al marido del cuento de Elena Garro *La culpa es de los tlaxcaltecas*), a través de las letras, al escribir y colaborar en diversas publicaciones españolas y boricuas. Es hasta ese momento, en que la protagonista se siente *auténtica*, se siente *honesta*, es el único acto de honestidad que realiza, - el de escribir - (actividad que después sería prohibida por su marido) a pesar de estar en un mundo *aparente*.

La estructura es novedosa y vanguardista porque primero inicia con la forma tradicional de la novela (autobiográfica) en donde la protagonista es Mariana (que es un espejo de la Ferré), para después combinarse con el diario del padre Ángel (quien aparece posteriormente en la narración), mezclarla con artículos periodísticos, de la serie: *La Vuelta al Hogar* escritos por Mariana Duslabón (la protagonista), en donde reflexiona sobre el momento histórico - la década de los noventa - que vive Puerto Rico, e incluso aparecen cartas enviadas al padre Ángel desde España (él es español) en donde le ordena su jefe - Alejandro Cortínez - que deje de frecuentar *barrios peligrosos* y que se olvide de construir una basílica ahí.

Mariana Duslabón es el espejo de Rosario Ferré. En ella se mira y se refleja. Es una burguesa, hija única, cuidada, pero se podría definir como una "rebelde sin causa", educada en los mejores colegios de Puerto Rico, con una gran preocupación social, la describe como una "mujer real, de carne y hueso y no una muñequita de plástico, como el resto de sus colegas" (compañeras de escuela, y más tarde amas de casa). Esa preocupación social por los demás que se ve reflejada en sus artículos periodísticos le va a crear problemas, en un principio con su esposo, que más bien fue un matrimonio de apariencias desde un principio. Mariana da un giro de 160 grados al cambiar de enamorado, después de vivir años con un esposo burgués, Marcos, de clase acomodada, intolerante, prohibitivo, macho y preocupado por *el qué dirán*, cambia a Ariel un bohemio, aventurero, con aires de artista, auténtico hippie, idealista, y que vive cómo puede. Marcos Robles, el esposo, es el típico hombre latino, con complejos, macho, de clase acomodada, conservador, que vive de las apariencias, el cual no deja desarrollarse a su esposa como un ser pensante, (le prohíbe que escriba, sabiendo lo que esto significa para ella, es lo único auténtico que tiene en su vida, es una válvula de escape, le prohíbe ir con el padre Ángel a las obras de caridad social) y es más no concuerda con su ideología, cuando tiene oportunidad la ataca, de ella dice que es una neurótica y que no tiene que meterse en la política.

La autora hace remembranzas del pasado, mezcla presente y pasado, en esta novela la Ferré retrata a la ideología rancia, desgastada, colonial, de la cual hace alarde.

Mariana no quería ser igual a *todas las demás mujeres*, pero en especial, a *su madre*, por ser una mujer abnegada totalmente, en donde su opinión *jamás* era tomada en cuenta:

El personaje de la Madre, doña Matilde, quien pierde la razón, la identidad, la alegría, el entusiasmo, debido a la pérdida del hombre, del marido, no sabe quién es ella, y tiene que ser internada en un psiquiátrico. Toda la devoción y fe queda dedicada a la Virgen del Pozo. La novela señala que es un matrimonio de apariencias en medio de una sociedad de hipócrita. El marido incluso públicamente la pone en entredicho. Mariana sabe que necesita regresar a Puerto

Rico, sin embargo, la decisión de regresar es tomada por su marido, con el objeto de vender una de sus propiedades, en ese regreso ella se da cuenta de la identidad:

“La identidad era algo tan importante para los pueblos como para las personas. Había que atreverse a ser lo que se era, lo que uno nunca había dejado de ser” (p. 16)

En una sociedad burguesa y conservadora como la de Puerto Rico, y casi como en cualquier otro sistema social actual o de la antigüedad, en el que una mujer divorciada, no sólo es una mujer separada y que ya no vive más con su esposo, sino que tiene más implicaciones y consecuencias, pero el momento de asimilación, de aceptación, de enfrentarse a ese hecho, (a veces inevitable) causa un gran estrés, enfrentamiento, soledad, templanza y requiere de una gran fortaleza:

La novela relata la vida de un típico matrimonio burgués que rompe por la cuerda más débil, su esposo pone de pretexto que Mariana haya acompañado al padre Ángel a una manifestación de enfermos de Sida, ya que no se le hace digno que su hijo vea *esa clase de espectáculos*:

Aquí la actitud de la mujer frente al mundo, cuando su esposo la repudia y frente a una separación inevitable.

Al regreso a su tierra, se encontró con muchas sorpresas:

“Si la infraestructura del país era un desastre, si había muchos tapones, si los carros le dejaban a uno los tímpanos explotados con sus bocinazos, nada de eso importaba. Había que apegarse a la tierra y a la gente como un mangle, nutrirse de ellos y a ayudarlos a mejorar su estado. Precisamente por eso había decidido ayudar al padre Ángel en su proyecto de Cantera”. (p. 52).

### *Maldito amor* (Novela, 1988)

*Maldito amor* marca una tercera etapa, en la cual la autora se propuso de una manera más amplia, la preocupación por el *ser* femenino y por el *ser* político en Puerto Rico. En los cuatro relatos que la constituyen hay una imagen central que combina ambos temas: el cuerpo femenino y el cuerpo político de la isla. El cuerpo de Gloria la prostituta, el de Adriana la esposa del gran burgués y el de Bárbara la guerrillera son por ello importantes; son elementos catalíticos, que provocan las situaciones trágicas que se relatan.

*Maldito amor* marca una tercera etapa, en la cual combina, de una manera más amplia, la preocupación por el *ser* femenino y por el *ser* político en Puerto Rico.<sup>221</sup> Esta novela plantea directamente los dramas de las voces que aparecen en ella. El título de la novela, ha dicho Ferré, viene de una danza de Juan Morel Campos, compositor puertorriqueño del siglo XIX, porque la novela empieza en esa época de redefiniciones. En la página 20 esa danza es citada por la otra novela, la que escribe el novelista tradicional Don Hermenegildo, que la novela de Ferré cita entre comillas (cita literal en esta novela de citas de diverso orden); y aunque Ferré nos ha advertido, en sus “Memorias de *Maldito amor*”, que las otras citas “ponen en entredicho la voz del novelista oficial”, de este Don Hermenegildo, esta cita citada (y repetida “por lo menos diez veces al día”) trae la voz de la época como su definición:

*Ya tu amor es un pájaro sin voz  
ya tu amor se perdió en mi corazón  
no sé por qué me marchita tu pasión  
y por qué no ardió.*

¿Un pájaro sin voz? Notable definición, que señala la pérdida del canto y que, en esta estrofa al menos, produce el efecto audaz de un balbuceo del sentido ya que, como es evidente, los versos no suman una imagen articulada. Osea, que la pérdida de la voz, en esta cita se ilustra

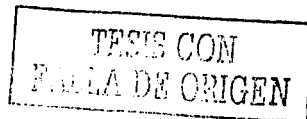
a sí misma como el extravío del amor y, desde la lectura de esta novela, como la pérdida del sentido. No en vano es así: si el amor es maldito, esto es mal-dito, quiere decir que todo lo separa (padres e hijos, amantes, hermanos; verdad y mentira; historia y escritura; y hasta los dos nombres de "Puerto Rico"). Así, la novela ilustra la pérdida de la voz colectiva, la fractura de la posibilidad comunitaria, que empieza con la pérdida de la pareja, sigue con la partición de la familia, la desnacionalización de la tierra, el extravío de la certidumbre, y hasta resta del patriarca fundador de su identidad étnica. Porque esta disolución del sentido (ésta pérdida de la voz en el diálogo) es una radical substracción: descuenta una y otra representación de la realidad para demostrar que su estructura misma está hecha de versiones antagónicas, y que, por lo tanto, no sólo carece de verdad sino que carece de sustancia.

La novela, de ese modo, es el espacio inclusivo de las versiones, pero no es un espacio narrativo que de se desdobra episódico, sino el que confronta sus inclusiones como si ninguna narración diera cuenta de su totalidad, y sólo fuese factible fragmentarla y restarla; como si la escritura de esta novela no avanzara hacia adelante sino que se desplazara hacia atrás, hacia el espacio de unos orígenes mal contados, mal dichos, peor citados, que debe poner en crisis como si se tratara de una suerte de juicio final donde cada testimonio será juzgado y contradicho. Luego de la novela citada del novelista oficial, que ha convertido al discurso de la abundancia en la mitología regional de la clase criolla dominante, viene la voz de Tina, la criada negra, que anuncia como testimonio y demanda su lugar en el testamento de la familia; y aunque su relato está lleno de otras voces ("Las malas lenguas ... dicen"), está más cerca de los hechos, y su versión es de ojos a vista y a viva voz. Más adelante, contradice estos hechos el testimonio de Arístides, cuyo relato es una forma más del motivo interior del fratricidio, esa metáfora final de la disolución de la comunidad, y que convierte al lenguaje mismo en un simulacro. Y al final, rompiendo este esquema de inclusiones, habla la misma novela; o mejor dicho, el acto de narrar asume el testimonio, el definitivo, el de Gloria, la clave del conflicto, y se hace a cargo del desenlace en sus manos: la novela le prende fuego a la casa.

Varios desenlaces se suman en esta resta apocalíptica. En primer lugar, al nivel de la fábula, Gloria, el personaje femenino múltiple, que es enfermera (mediadora de la enfermedad moral que consume a la casa), que es representada como prostituta por los hijos y como santa por Titina, decide quemar su propia herencia perdida. En segundo lugar, la novela de las mujeres (el

---

<sup>221</sup> Ortega, Julio. *Rosario Ferré: el corazón en la mano* (en *Reapropiaciones. Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 207).





contradiscurso del margen) contradice con este acto de substracción la retórica heroica del novelista de la burguesía complaciente, ya que en lugar de un “paraíso” hecho por la abundancia, el pueblo es un “infierno” hecho por la carencia. Pero, en un tercer nivel más decisivo, la novela se borra a sí misma: la representación es clausurada, en un acto de radical negatividad que consume el lenguaje de las articulaciones con el fuego de la rebeldía. Si este fuego (hecho de tinta) quema la historia (la representación que el lenguaje sostiene) es porque el sujeto femenino sólo puede inscribirse en una recusación del lenguaje, donde su lugar es siempre un espacio codificado y controlado. Recusar el lenguaje implica aquí sustraer a la mujer de la escritura, extraer al “yo” de la frase prenominal, del sujeto gramatical, y situar a este yo tachado como espacio vacío, como fractura del sentido; y, desde ese margen, como si se escribiera de izquierda a derecha, hacia atrás, empezar a retrasar el contradiscurso del sujeto femenino como la voz de un yo cuya pasión describe lo fundado, desmonta lo establecido, contradice lo representado. Por lo mismo, la sintaxis narrativa ya no es de acumulación sino de contradicción, de substracción. Y en lugar de la novela de los personajes y los hechos, que es el espejo que se pasea por el camino patriarcal, tenemos aquí la novela de las voces fragmentarias, que borra ese camino para empezar otra vez.

Por eso, la novela concluye con la danza de Morel, pero esta vez reescrita y redicha ya no por la cita citadora el novelista oficial, sino por la voz inmediata de la mujer que canta mientras quema y borra:

*ya tu amor - es un pájaro sin voz  
ya tu amor - anidó en mi corazón  
ya sé por qué - me consume esta pasión  
y por qué ardió.*

La recuperación de la voz es el reconocimiento de la identidad apasionada en el diálogo amoroso. Pero es también el reconocimiento del nosotros, del diálogo. Porque esta voz es la alegoría de la destrucción y la creación que rearticulan al lenguaje del cuento. Cuento retrasado por una escritora capaz de convocarnos con lúcida sensibilidad al drama de una nueva identidad comunitaria, hecha en la nacionalidad de la cultura crítica de esta postmodernidad relativista y heterogénea, más nuestra en su pluralidad que la modernidad logocéntrica y homogenizadora. Y, así mismo, canto de una fábula latinoamericana sobre sus mejores voces, aquéllas que nos convocan a una realidad subvertida.

A partir de la década de los setenta, gran parte de la narrativa de Puerto Rico se preocupa por abordar temas que están muy vinculados a cuestiones de orden histórico, y que hasta ese

momento habían sido intocables. Ciertos pasajes y personajes de la historia de la Isla pasaron a ocupar el interés de los escritores. Es así como, desde sus textos, estos narradores buscan revisar y reinterpretar críticamente aquellos momentos vedados y velados por la escritura canonizada. Este fenómeno muy amplio y profundo, y que quiebra la continuidad del discurso institucionalizado, revela, para un investigador interesado en dar cuenta de esta investigación literaria, que existe una tendencia de los narradores puertorriqueños por exponer ciertas lagunas historiográficas con el fin de despertar actitudes polémicas.

Desde la ocupación norteamericana de 1898 hasta la actualidad, sería posible distinguir en el corpus narrativo de la Isla, en dos grandes bloques. El primero estaría integrado por obras de corte retórico-político en torno al devenir histórico de Puerto Rico. Las miras de estos textos enfocan y a la vez pretenden denunciar los momentos claves de consolidación de un Estado colonial. El discurso literario de esta primera etapa del proceso intercultural busca encontrar las claves necesarias que eviten una total destrucción de la identidad del ser puertorriqueño. Es por esto que todo el esfuerzo de los narradores y el resto de los intelectuales está concentrado en destacar aquellas características sociales, étnicas, históricas y culturales que les permitan defenderse del impacto colonizador y, al mismo tiempo, descubrir los elementos conformadores de la identidad nacional. Por cierto, esta narrativa tenderá a organizar su pensamiento alrededor de ejes muy significativos como la lengua, el paisaje y el hombre, los cuales conformarán apriorísticamente, a nivel textual, imágenes que, a fuerza de ser ficcionalizadas, formarán en esta etapa representaciones mitologizadas y apologéticas del ideal "perdido". Nos referimos a la vertiente denominada "jibarista" que preponderará sobre las demás y su modalidad se prolongará, tanto en la temática como en la construcción de la idiosincrasia social, hasta avanzada la década de los sesenta.

Frente a esta memoria tradicionalista y nostálgica irrumpe, a principios de los años setenta, como un nuevo bloque, una narrativa que parece haber reaccionado en forma virulenta contra la práctica discursiva anterior. Su escritura asume una postura radical de manera de ofrecer al lector una visión crítica del pasado. El recorrido de este cuestionamiento se desplazará ficcionalmente, desde la revalorización de los hechos históricos de la ocupación norteamericana y el relato de la resistencia o no de una población de entonces, hasta la reinterpretación de las variantes sociales, políticas y culturales de esta nueva colonización. Esa ruptura discursiva acometerá, por consiguiente, otras vías en los campos semánticos y en las estrategias de escritura. Este fenómeno supone un redimensionamiento de los personajes y los pasajes de la



historia. Son textos que parodian y hasta ironizan los momentos claves del pasado, así como también ponen al descubierto hechos hasta ahora silenciados por el discurso histórico oficial.

Ahora bien, ¿cómo explicar la ruptura del discurso narrativo puertorriqueño que se manifiesta en los años setenta? ¿Qué papel cumple la interrelación entre la historia y ficción? ¿Cuáles y cómo son realmente las obras que se interesan por revisar el pasado de Puerto Rico? ¿Se podría hablar de un nuevo corpus narrativo?

Estas y otras interrogantes se han planteado los investigadores y críticos de la literatura puertorriqueña. Sin embargo, esta tendencia "contestataria" no es exclusiva del campo literario, sino que está cada vez más creciente y rica narrativa isleña se le agrega un igual número de ensayos y estudios tanto de análisis e interpretación de la literatura como de índole histórica y sociológica. Los problemas sociales, producto del largo proceso de colonialización que somete a la Isla a un estado de dependencia político-cultural, se han proyectado en infinidad de trabajos. Si bien en la actualidad el flujo de los textos de ficción y de los trabajos críticos no ha cesado, creemos que es importante, tanto para los estudios de la literatura de Puerto Rico como para los del sistema literario continental, intentar un acercamiento global en torno a los fenómenos provenientes de esta nueva propuesta narrativa.

La novela *Maldito amor* de Rosario Ferré no hace referencia a ningún hecho histórico, pero el tramado de su mismo relato reconstruye la saga familiar de los De La Valle y todo el devenir de una época que abarca desde mediados del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX.

En realidad, el texto persigue parodiar, de alguna manera, la idealización de la vida romántica de la hacienda y sus dueños, que había permanecido como paradigma y ejemplo de la sociedad puertorriqueña de esa etapa. Autores como Enrique Laguerre y René Marqués fueron los artífices de este mito de la tierra y sus hombres. *Maldito amor* subvierte, mediante una narración polifónica, el relato del acólito escribiente de estos personajes prototipos de "la gran familia puertorriqueña".

Ocho son los pasajes que se encargan de decir y desdecir los pormenores de la vida íntima de los De la Valle. Lo que sucede es que los hechos domésticos de esta familia están estrechamente relacionados con la conformación de una clase social que durante esta etapa debió luchar - no importándole los medios - por conservar el poder que había obtenido en los últimos años de la colonia española.

Esta carencia de escrúpulos es la que el narrador o el escriba, voz comprometida con los hacendados, trata de evitar y referir en sus novelas:

Don Hermenegildo vive, desde hace unos años, escribiendo novelas sentimentales de los hacendados arruinados... debe estar inventando seguramente nuevos capítulos, nuevas maneras de tergiversar la historia que escuchó de los labios de los protagonistas mismos de este melodrama insigne.

Las otras voces buscan horadar la escritura que por tanto construyó vidas impecables, sin ningún tipo de mancha, ni una fisura que pudiera ser motivo de escarnio para los De La Valle y el grupo social que representan.

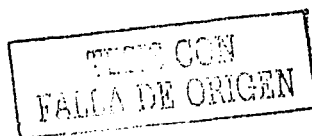
Este es el primer asuntillo turbio que se han visto envueltos los familiares de Ubaldino. Estos sucesos es mejor perdonarlos, eclipsarlos con las relaciones edificantes de aquellos gestos de los que nuestros próceres también han sido capaces. Toda nación que quiera llegar a serlo necesita sus líderes, sus caudillos preclaros, y de no tenerlos, será necesario inventarlos.

Estas voces son los narradores que desmienten y desmitifican la voz, no sólo de aquel narrador que cuestionan, don Hermenegildo, sino de todo el sistema de novelística que encumbra las vidas de los hacendados, como una manera de evitar la extinción de una clase. El desarrollo de las historias - cada voz proporciona una versión a modo de chisme y murmuración donde la calumnia también tiene su lugar - permite entablar relaciones entre los diversos relatos, y el sesgo de cada "versión" confluye en un macrorrelato que es el fin último que persigue *Maldito amor*. Lo construido en estos procesos de base puede llevar a la formación de combinaciones, permutaciones y transformaciones de todo lo que se expone como verdad en el texto.

Si bien es cierto que la globalidad de la novela intenta parodiar las novelas llamadas de la tierra, no es menos verdadero que las combinaciones de voces textualizadas buscan subvertir la imagen, casi inalcanzables, de estos próceres contruidos a nivel de la ficción y que sirvieron como paradigmas al total de la sociedad puertorriqueña.

Hay un gran secreto en la familia De La Valle, alrededor del cual se tejen las murmuraciones y las calumnias. Un hermano tilda al otro, ya muerto, de "marico" y crea una "sórdida" historia en torno a su vida: "cuanto hombre bien o mal parecido había en la Central vivía de rodillas frente a él, se acostaba con todos, con los peones del corte o del recogido". Así también se transmiten unas y otras calumnias que ocultan lo que está expreso: el origen negro del abuelo de los De La Valle. Esta mancha en la piel y en la sangre es un motivo que perennemente se oculta o se soslaya en toda la novelística, casi panegírica, de la hacienda.

La novela de Rosario Ferré identifica aquellos motivos que eran evitados por los escritores de esta generación, y además propone a las mujeres como portadoras de esta voz subvertora. Nos interesa resaltar esta voluntad intencionada de elegir voces femeninas con



función diferente a la expuesta en los textos de René Marqués, donde se descalifica la condición de la mujer y su rol dentro de la sociedad. Marqués ve en la puertorriqueña el símbolo más evidente de la enajenación como producto del sistema colonial norteamericano.

El texto de Ferré, diríamos, es una puerta de entrada para revisar en detalle y a través de la intrahistoria (las sagas familiares) el rol entreguista de los hombres y la clase que enarbolaba entre sus signos más enaltecedores las características del ser nacional puertorriqueño.

Al igual que en los cuentos de *Papeles de Pandora*, en *Maldito amor* se escribe la crisis de la metáfora canónica: el texto concluye con la quema de una casa por parte de un personaje marginal, la enfermera mulata Gloria Camprubí. Su voz cierra el texto y desenmascara el discurso patriarcal de otras voces narrativas.

Al partir de la óptica femenina, Ferré retrata siempre a la familia como un entramado disperso de individuos cuyas relaciones están marcadas por la incomunicación, el odio, la venganza... No existe un modelo de familia puertorriqueña porque la pluralidad racial y sociocultural lo impiden. Pero sí declina un tipo de familia burguesa, para la cual el recinto de la casa es barrera imprescindible frente a las agresiones del exterior. Como sucederá después en *Casa de campo* (1978) del chileno Donoso o - por retornar al ámbito puertorriqueño, en *La única ventana*, de Olga Nolla<sup>222</sup>; o en *La familia de todos nosotros* (1976) y *Felices días tío Sergio* (1986), de Magali García Ramis se pone de manifiesto los límites de ciertos planteamientos mantenidos durante siglos por la tradicional familia puertorriqueña de clase alta. Pero además la microhistoria se inscribe en la macrohistoria: la metáfora familia - nación está vigente durante estos años; hasta el punto que la escritura de Ferré - como la de sus compañeros generacionales - puede verse como una variación de esa "búsqueda de identidad" que en otros momentos remitía al revisionismo de una historia pretérita. Ahora es el Puerto Rico contemporáneo el marco idóneo para plantear la metáfora casa-nación o familia-nación<sup>223</sup>. Ferré la aborda más específicamente en cuatro relatos de *Papeles...* que, desde esta óptica, pueden estudiarse constituyendo un todo: me refiero a *La caja de cristal*. *El abrigo de zorro azul*, *El jardín de polvo* y *Marina y el león*. A

<sup>222</sup> Incluido en el volumen *Porque nos queremos tanto*. Buenos Aires, Ediciones La Flor, 1989. La familia, tan presente en los textos puertorriqueños actuales, es el marco focalizado irónicamente para desenmascarar su funcionamiento tradicional. En muchos casos, se destruye sin proponer alternativas. En otros, más interesantes literariamente hablando, se contraponen dos tipos de familias destinadas por la historia a fundirse en el crisol caribeño, a pesar de que durante siglos las normas sociales las hayan enfrentado. En el caso de *La boda del primo Fred*, incluida en este volumen, el banquete nupcial es el marco privilegiado para que el narrador afile el colmillo de la sátira al describir cómo una clase social tosca y arribista inyecta sus dólares sobre la arruinada vieja burguesía que, muy a su pesar, deberá plegarse a los nuevos aires.

<sup>223</sup> Esta temática se plantea primero en el ensayo para transferirse inmediatamente a la narrativa. Cfr. al respecto: Gelpi, Juan. *El clásico y la reescritura...*, op. cit.; y Rodríguez Castro, María Elena. *Las casas y el porvenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño* (en *Ibidem*, pp. 33-54).

través de la metáfora revisionista y reiterando personajes que saltan de un cuento a otro, no hace otra cosa que proponer un repaso crítico e irónico de las distintas interpretaciones que los intelectuales de la isla han venido haciendo desde *Insularismo* hasta aquí. Y siempre privilegiando la óptica femenina, porque es la mujer la que puede aportar el desbloqueo del problema.

Por ello, nunca habrá una propuesta coherente y bien estructurada, sino que incluso a nivel de lenguaje, la fragmentación y la sugerencia sustituyen al discurso racional masculino. Algunos críticos han considerado la irracionalidad escrituraria como reflejo femenino, en cuanto que la expresión deshilvanada supone una reacción al logocentrismo. Sin entrar en el tema, demasiado tópico, lo cierto es que el lenguaje pasional con fuertes dosis de lirismo que utiliza Ferré, destruye lo abstracto y racional del discurso. Unas líneas de *Amalia* bastarán para ejemplificarán lo que comentó:

“Ahora ya estoy aquí, en medio del patio prohibido, saliéndome desde adentro, sabiendo que esto va a ser hasta donde dice sin poder parar, rodeada de golpes de sábana y aletazos abandonados que dan vuelta a mi alrededor, sudando caballos blancos y gaviotas que vomitan sal..” (p. 64).

El fragmentarismo, la sugerencia, la irracionalidad y la apertura a un mundo inapresable son los cauces por los que discurre el relato para simbolizar la fuerza femenina imposible ya de detener. Es una rebelión silenciosa, reducida al ámbito familiar y que, desde él, subvierte el sistema. El monólogo interior lo acerca a los lectores inmediatamente absorbidos por las técnicas de escritura. No es una escritura particular, diferente, sino una escritura (de lo diferente” como dice Méndez Clark a través de la cual Rosario Ferré platea la autorrealización. Los códigos referenciales corresponden al Puerto Rico de hoy. Y para delatarlo ahí están los intertextos musicales, la cultura popular, la lengua o dialecto urbano... Sobre ese referente la escritura ejerce su presión, como en su día lo hiciera Pandora.

Ferré, que pertenece al nivel culto por familia y educación está parodiando doblemente a su clase social y al sector crítico que funciona a partir del secular canon oculto.

Es bien sabido que el *leitmotiv* familiar es muy frecuente en la narrativa actual de Puerto Rico: *La familia de todos nosotros y Felices días tío Sergio*, de Magali García Remis son ejemplo representativo de una larga serie de textos en los que se insertaría *La casa de la laguna*. En ese rastreo, habría que singularizar *Puertorriqueños. Álbum de la Sagrada Familia*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*Puertorriqueña*, el libro de Edgardo Rodríguez Juliá<sup>224</sup>. Como en éste último, en la novela de Ferré se pasa revista a todo el siglo veinte isleño, tomando como eje la evolución del concepto familiar. Evolución inseparable de una importante transformación socio - política sufrida por la Isla en los últimos noventa años, que se catapultó del mundo agrario y cafetalero a una sociedad urbana, muy yanquizada a pesar de las protestas de los independentistas al respecto. Ferré fija el proceso desde los primeros momentos de la intervención de los Estados Unidos en Puerto Rico (pp.25, 29, 31 y 106); hasta la década del ochenta presente en el texto por la referencia al plebiscito del 82 (p. 380) en el que, como se conoce ya, la estadidad se impuso al Estado Libre Asociado (49% frente a 46%, coexistiendo con un simbólico 5% independentista). Un Estado Libre Asociado que marcó los años centrales de la política puertorriqueña y que sin embargo en el texto no tiene una presencia significativa. Está brumosamente entrevisto en sus orígenes, en la mítica gestión en Washington de un lejano Muñoz Rivera (p. 26) ; o en la prepotencia de un más cercano Muñoz Marín, de quien los anexionistas recelaban por considerarlo padre e impulsor de una autonomía que más tarde podría derivar en república nacionalista (p. 133). Un Estado Libre Asociado inoperante hoy. Tal vez sea Quintín quien mejor exprese la opinión contemporánea en este sentido:

“El Estado Libre Asociado, creado en 1952 por Luis Muñoz Marín, en realidad no contaba. Votar por el Estado Libre Asociado era quedarse a vivir en babia” (p.162).

De hecho y por lo que a la narrativa puertorriqueña se refiere, el chequeo a la gestión del ELA, así como a la transformación del mundo patriarcal cafetalero en mundo urbano, corresponden a la *generación del cincuenta*. Son Marqués, José Luis González, Emilio Díaz Valcárcel y otros tantos quienes han enjuiciado el proceso en sus cuentos y novelas...

En 1982, la ficción que genera *La casa de la laguna* de Ferré, el 15 de junio de 1982 es la fecha en que Isabel Moinfort comienza a redactarla (p. 351), la sociedad puertorriqueña no tiene nada que ver con la de cuatro décadas atrás: es una sociedad urbana, educada en Estados Unidos (la narradora lo hizo en Vassar College (cfr. cap. 18), una de las primeras instituciones en promocionar el estudio femenino en Norteamérica)<sup>225</sup>. Una sociedad que todavía sigue anclada en el viejo asunto de la *identidad*, tal vez porque no consiguió en el XIX -el siglo de los nacionalismos- la tan ansiada independencia. Pero el tono en que se plantea en conjunto, nada tiene que ver con el dramatismo de un Marqués, siempre angustiado por lo que él considera

---

<sup>224</sup> Tal vez contrapuesto al *Álbum* de oro encargado por Whinship para promover el turismo, que inventa para los norteamericanos un Puerto Rico paradisíaco... Cfr. al respecto las pp. 139-140 de la novela de Ferré.

<sup>225</sup> Cfr. al respecto Marías, Julián. *La mujer en el siglo XX*. Madrid, Alianza, 1984.

“colonización cultural”... No obstante, habría que matizar la cuestión porque la materia narrativa abarca casi un siglo, lo que implica variaciones a la hora de abordar el tema.. La referencia a la burguesía de origen español como “clan” cerrado, como gran familia compacta, definida por los prejuicios elitistas (p. 34), va dando paso a una mayor diversificación social. Así, el texto presenta, desde los anexionistas de primera hora como Medeleine; hasta la actual división política de las familias: un Quintin que practica el estadismo a partir del cálculo de posibilidades, tratando de conjugar cómo conservar lengua y tradición sin perder el tren del progreso que representan los Estados Unidos... O una Isabel , cuya ideología ligth se contraponen al independentismo agresivo de su hijo Manuel, quien acabará destruyendo casa y familia...

Este asunto teje el telón de fondo de la novela, pero estalla de modo incisivo en un par de momentos: en el primero, se produce un enfrentamiento entre varios miembros de la familia, tras una conversación en la que se van gestando los tópicos que los estadistas reiterarán como cantilena admonitoria hasta hoy:

“--¡Ay de ustedes si les quitan la ciudadanía norteamericana!-- le dijo a Buenaventura en inglés. Aquí reinará el caos y nadie sabrá qué hacer. Papá y yo no podríamos seguir viviendo en la isla...” (p. 134).

Tras un intercambio de “piques”, Buenaventura se expresa así:

“Americanos, españoles; ¿quién sabe? A este paso, nunca vamos a decidir lo que queremos ser” (p. 136).

El segundo es una larga “declaración de principios” en boca de Isabel, la narradora y que tiene todo el aspecto de ser una autodefensa de la propia Ferré. Isabel se queja de lo contradictorios que son los “independentistas por razones morales” como su abuela Abby; y en una vuelta de tuerca inesperada, exhibe escrúpulos morales en relación al estadismo ¿puede un pueblo “distinto” aspirar a ser parte de Estados Unidos? Este planteamiento ¿no será equivalente a ... “tratar de engañar al pueblo norteamericano que nos había tratado bien”? (p. 196). En cuanto a los que creen en el ELA juzga que... “andan flotando en el limbo” (p.196). Su actitud es ambigua porque se esfuerza en visualizar varias caras del problema y, desde luego, no se decide por una alternativa en concreto (si bien el pragmatismo de tipo económico pesa bastante en sus deliberaciones). En un momento dado, una vieja metáfora le sirve como vehículo de sus inquietudes: “Como yo lo veo nuestra isla es como una novia siempre a punto de casarse. Si algún día Puerto Rico escoge ser un estado de la Unión, tendrá que aceptar el inglés, el lenguaje de su futuro esposo, como su lengua oficial junto con el español, no sólo por ser el lenguaje de la modernidad y del progreso, sino por ser el lenguaje del poder en el mundo de hoy. Si la isla



escoge la independencia y decide quedarse soltera, por otra parte, tendrá que sacrificarse, y aceptar la pobreza y el atraso que significa vivir sin los beneficios y la protección de los Estados Unidos. Independientes no seremos más libres, porque los pobres no son libres...No me cabe la menor duda de que la independencia nos atrasaría más de un siglo, y que significaría un enorme sacrificio. Pero ¿cómo dejar de ser lo que somos?” (p. 197).

## Conclusiones

El alcanzar ese “mundo feliz”, ese “mundo perfecto” o lo que se conoce más con el concepto el llamado “sueño americano” sobre todo cuando se tiene una connotación económica, pero que jamás existe en el ámbito social, político o ideológico, incluso en la misma realidad, la búsqueda de la comprensión, de justicia, amor, libertad, paz, jamás llega a su fin. El *american way of life* jamás llega a ser parte total de sus vidas, porque en su interior, lo que pretenden es ser individuos que buscaban una honestidad consigo mismos, un entendimiento y comprensión, para ser *auténtico*, y coherente como seres humanos.

Es claro, que los tres escritores son disidentes y contraculturales, es decir, que cada uno y de acuerdo a sus posibilidades es un ser revolucionario; que lucha contra el sistema establecido que lo oprime.

En Óscar *Zeta* Acosta se da el juego de la migración México-Estados Unidos, Estados Unidos-México, en donde se muestra una tradición familiar mexicana que se ha dado por generaciones: la primera generación de migrantes, o sea, la de sus padres, llegan a Estados Unidos para tener una *vida mejor*, es decir, tener más dinero para vivir con más comodidades, lo cual no quería decir más ventajas *políticas o ideológicas* para los migrantes o para los propios ciudadanos. El deseo de concretar el llamado *sueño americano*, ¿a costa de qué? En este mundo todo tiene un precio, y el precio que tiene que se tiene que pagar, es que su hijo Óscar *Zeta* Acosta, es no saber *quién es*. Un deseo que tampoco es concretado porque Óscar jamás logra insertarse a la clase media norteamericana.

El deseo de todo migrante de origen mexicano en Estados Unidos, es tener o vivir en una casa *tipo americano*, tener todos los muebles de *Sears & Roebuck*, poseer tarjetas de crédito que le permitan *parecer* a la vista de los *otros*, *rico*. tener automóviles, vestir bien, viajar... Sin embargo, los migrantes al momento que ya viven en Estados Unidos, tienen que pagar el precio de alquilarse por más de doce horas diarias de trabajo, lo que equivale a trabajar todo el día, todos los días, en los empleos de más bajo nivel, o los peor pagados, o los que nadie quiere. La familia Acosta tiene que renunciar a su lengua materna (el español) para ser aceptados, vive en una cabaña cerca de una fábrica, su padre fue llamado a la guerra de Vietnam, Óscar y su hermano son molestados en la escuela por los *oakies*, en fin, el *sueño americano* sólo es eso, *un sueño*.

Curiosamente, el problema de la identidad es un problema no sólo para Óscar, sino para toda su familia, la confunden en gran medida, porque cuando le preguntan a una de sus hermanas ¿quién es?, antes que nada, ella se define así misma como una *consumidora*, lo cual no sería extraño en una sociedad como la norteamericana; y cuando se portaba mal él o su hermano, su madre les decía que no fueran *indios*.

Hay dos momentos claves en la vida de Óscar: cuando toma su título universitario y lo arroja al cesto de la basura, lo cual tiene una metáfora, dejar de servir al sistema estadounidense y para integrarse al resto de la comunidad chicana, quienes lo habían visto como un *traidor* o un *vendido*, y así poder defenderlos de los cargos de los que eran acusados. El segundo momento es cuando Óscar regresa a México, a la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez y sabe o descubre *quién*

es, a través de los *otros*. Óscar (como hijo de migrantes, pero ciudadano americano) se va al *otro país*<sup>226</sup>: a México, a buscar sus orígenes e incluso su identidad para encontrarse a sí mismo.

Óscar, después de un proceso de autoconocimiento y concientización, se convierte en el héroe que lucha por defender a sus camaradas, compañeros que buscaban una mejor vida para el que todo se considerara chicano, dentro de una sociedad como la estadounidense, tuviese mejores oportunidades de desarrollo individual y colectivo. A pesar de ser el joven sesentero psicodélico californiano, que transgrede estatutos conductuales y léxicos, al que pareciera no importarle nada de la vida, se compromete sorprendentemente primero, con los chicanos, y más tarde con el movimiento. Al autodefinirse como chicano, después de realizar un viaje físico a México (a Ciudad Juárez) y otro al pasado, en donde tiene una visión por los psicotrópicos, en el que además buscaba encontrarse a sí mismo, ahí es donde justamente encuentra la respuesta.

Antes del descubrimiento de su identidad, Óscar se siente un alienado, un extraño en su propia tierra, no sabe quién es, si es un mexicano, un indio, o incluso, un samoano, pero tampoco es un *oakie* o *yanqui*. Sabe que es hijo de migrantes mexicanos, su padre de Durango y su madre chihuahuense. Sabe que nació en El Paso, Texas, por lo que legalmente es un ciudadano estadounidense, pero que al involucrarse en el Movimiento Chicano y retomar el Plan Espiritual de Aztlán, como estandarte, es un descendiente de aquella raza legendaria que fueron los primeros habitantes de América. Por lo que los invasores no son los chicanos, sino los norteamericanos.

Óscar es humillado y minimizado continuamente por la sociedad estadounidense: por su clase social, al ser hijo de un trabajador agrícola pobre, y racial, por su color de piel. *El bífalo café* no sólo va a ser rechazado por la sociedad estadounidense, sino también por la mexicana, que también lo juzga por su aspecto físico y condena por el hecho de no hablar español.

Por lo que decide ser chicano, aunque tenga herencia de ambas culturas - la mexicana y la estadounidense - da como resultado el *ser chicano*.

La muerte o la repentina desaparición de Óscar también dejan ver un gusto por el peligro, la violencia, las sensaciones extremas, el vivir intensamente, estando siempre al borde del precipicio.

Reinaldo Arenas es el ser incomprendido, que antes que nada se define como homosexual, que se siente víctima del sistema revolucionario y castrista, pero que también es un severo crítico de él. Arenas se sentía oprimido en Cuba y es la voz también de los *rechazados*,

---

<sup>226</sup> Ver Juan Bruce Novoa, Revista *Los Universitarios Nueva Época, Escritores del otro lado*, pp. 52-57, 2001. La definición del *otro país*, ¿cuál es el otro país?.

pero más que nada de los homosexuales e intelectuales disidentes. Él creía que en Estados Unidos, iban a cambiar las cosas, sí, ciertamente son distintas, pero no como él creía. Reinaldo Arenas siempre se sintió un extraño, tanto en su Cuba, pero más que nada porque sentía que no encajaba en ese régimen político, pero también se va a sentir un extraño y alienado en Nueva York, porque sentía que era una sociedad fría, alejada, *valemadres*, porque incluso el inglés se le hace una lengua ajena y gélida, a diferencia del español que al hablarla se sentía como en casa. Reinaldo extrañaba el paisaje cubano: el mar, el sol, la arena, él tiene perfectamente claro quién es con respecto a su historia personal, sabe que es hijo de una madre soltera, y no tuvo una imagen paterna. Él no tiene problemas al definirse como cubano, le agrada lo que es y se siente como cubano, sin embargo, tampoco se sintió bien con la comunidad cubana de Miami, donde primero llegó a Estados Unidos como refugiado político, por lo que busca su *lugar* en la vida, y va a dar a Nueva York, en donde se supo que estaba contagiado de la pandemia mundial y, finalmente muere. Él buscaba la muerte, de manera inconsciente, y desesperadamente, porque en el fondo, se engañaba y castigaba a sí mismo cuando pensaba que buscaba el amor a través de múltiples parejas sexuales.

En el caso de Reinaldo Arenas (Cuba - Estados Unidos) es un exilio forzado, sin embargo, a pesar de que nunca regresó, siempre tuvo en su mente a Cuba y jamás se desprendió de ella, Reinaldo también buscaba una *vida mejor*, dejar de ser un perseguido político, no ser un prófugo de la justicia o del sistema, buscaba esa *vida mejor* en *ese sentido*. El caso de Arenas es único porque muestra una cara de la historia contemporánea de Cuba que no había sido tan conocido, la parte de la lucha de la Contrarrevolución, su obra revela la parte oscura del régimen Castrista. Arenas muestra una situación en Cuba de Intolerancia, persecución y aislamiento. De desilusión, de desdicha por no ser lo que esperaba de la Revolución y posteriormente, el régimen socialista, y esa es la causa por la que sale de su país, a los 36 años de edad, ésta condición se agrava por ser homosexual, disidente y contrarrevolucionario y desea vehementemente ser un exiliado o refugiado político en Norteamérica, sin embargo, al llegar primero a Miami, y posteriormente a Nueva York y establecerse ahí, se da cuenta de que ese *sueño americano* no es tal, porque se sigue sintiendo un desadaptado, sigue añorando el sol, el mar, el calor y la arena de Cuba. Sus problemas no terminan al cambiar de país, lo único que le aventaja es que ya no lo persigue el régimen, pero sus frustraciones continúan, la búsqueda del amor y comprensión como ser humano siguen sin respuesta, y su vacío existencial permanece. Arenas tiene muy clara, quizá es el que tiene más claro de los tres, su identidad. Jamás olvida su condición de exiliado o refugiado político, el hecho de salir de Cuba como disidente político le da un acierto al gobierno

de Washington y éste lo coloca por encima de los demás migrantes latinos o hispanos, por tener la gracia de ser escritor e intelectual, y la comunidad gay estadounidense lo respeta y admira. Sin embargo, Arenas se da cuenta de la falsedad del sistema yanqui, y teniendo como antecedente el régimen Castrista declara: *Es el mismo infierno en todos lados.*

En el caso de Rosario Ferré el viaje al *otro país* representa un estatus de clase, una aventura exótica o una ventaja política, en donde la conciencia de clase se define a través de la burguesía, aunado a ello, además concibe una cuestión de género dentro de una herencia tradicional familiar que data desde la época colonial, pero sin una definición política-ideológica (por la propia historia de Puerto Rico, que ha sido tan ambigua). Rosario Ferré por momentos, se siente muy nacionalista y crítica al régimen de Washington, y por otros, se siente muy pro-yanqui. La Ferré en ocasiones se siente muy caritativa con los marginados sociales o desposeídos, y por momentos, se siente muy burguesa, a veces se siente latinoamericana y otras, estadounidense o, incluso hasta europea. Su honestidad consiste precisamente en eso, en tener una doble jugada, en pertenecer a un mundo bicultural, y además con todas las ventajas que esto lleva consigo. Ella quiere jugar a la *niña bien* (pido perdón, por usar este término) a la *niña bonita*, a la *niñita consentida de la burguesía*, lo que es una metáfora de Puerto Rico, con el resto de los países latinoamericanos y Estados Unidos, que *juega a estar bien*, pero en el fondo hay un gran vacío, una gran soledad e inconformidad con la situación que vive, siente y piensa, y que no puede hacer nada para cambiar las cosas y lo único que le queda es conformarse y *jugar también a la rebelde*. Sin embargo, ella también señala que quizá en Puerto Rico, como en ningún otro país de Latinoamérica, la identidad no está definida, por momentos se sienten estadounidenses, por otros, muy latinoamericanos, e incluso, en otros momentos, criollos, la herencia española dejada en América, después de la Colonia.

Todos los personajes femeninos de la Ferré son dependientes de un sistema patriarcal, machista lo que refleja una metáfora-espejo de la nación puertorriqueña, esperando siempre que cualquier decisión importante tomada venga desde el exterior, ya que sin iniciativa propia están acostumbrados a obedecer. Puede que se cuestionen la situación, pero no pasa de eso, sólo de un cuestionamiento. Los personajes protagónicos femeninos de Ferré, a pesar de su rebeldía no se pueden *zafar* de su condición, y curiosamente, siempre están vinculados con el poder. Siempre persiste la ambigüedad en todos los términos y en cualquier ámbito, de los tres escritores, es la que va más de un extremo a otro, en su posición política o ideológica. De los tres, es a la que más le preocupa dos términos: la familia y el matrimonio, lo que también la define como una literatura femenina. La familia aparece como una estructura social desgastada, desecha,

decadente en donde se dan también relaciones de poder, patológicas, de traiciones y de corrupción (otro espejo más de Latinoamérica). Ferré presenta al matrimonio como la única salvación posible de sus mujeres, pero que fracasan al unirse con ese esposo poderoso, absolutista, totalitario, machista e incomprensible. (¿será la unión de Puerto Rico con Estados Unidos?).

Desgraciadamente, en Puerto Rico, la latinoamericanidad puertorriqueña está minimizada, disminuida o simplemente cambiada a los designios del país de las barras y las estrellas. Puerto Rico como nación ha tenido poca oportunidad de mostrarse como tal, ya que primero el imperio Español, y después el Estadounidense ha provocado una afectación de identidad y una situación de alteridad en el proceso histórico de la isla.

Mientras que Óscar Zeta Acosta descubre su identidad hasta el final de *The autobiography of a brown Buffalo (La autobiografía de búfalo café)*, porque no sabía quién era, Óscar se da cuenta hasta los treinta y tres años de edad de que es Chicano, pasando desde un exótico samoano, un *indio* (este término tenía una connotación más que racial, sobre la conducta inapropiada) o mexicano; Reinaldo Arenas desde un principio él se autodefine como homosexual, y supuestamente lo descubre desde su infancia; Rosario Ferré siempre se muestra como mujer, burguesa, intelectual y, por último puertorriqueña.

A pesar de que los tres son muy diferentes, son similares en su creencia religiosa en un ser superior, Acosta estudiaba la Biblia, incluso se convirtió a Bautista en Panamá, para después dejarlo; Arenas en alguna vez en su vida se preguntó ¿Dios?, ¿cuál Dios? Tal vez porque le fue negado el amor (tal como él lo quería, en su condición de homosexual); y la Ferré le tenía mucha devoción a la Virgen, ya que sus personajes femeninas tienen relaciones importantes con sacerdotes.

En este sentido, puede ser la búsqueda de un mundo mejor, de la felicidad. Sus obras (las seis) se inscriben en lo que se llama *Postmodernismo*<sup>227</sup>.

---

<sup>227</sup> El postmodernismo es el estudio de las formas sociales y culturales de finales del siglo XX resultantes de la intensificación, la radicalización o la transformación de los procesos de la modernidad; y, como consecuencia, también una renovada atención a los fundamentos epistemológicos de la autoridad etnográfica y a la relación entre la forma y el contenido en los textos etnográficos. En contraste con las teorías generales de la modernidad, que tienen que ver con la dinámica de la sociedad de clases y los procesos industriales (Marx), la racionalización burocrática, psicológica y cultural (Weber), la represión y el redireccionamiento de la energía psíquica, de los conflictos de género y familia (Freud), la abstracción de los signos y símbolos de intercambio (De Saussure, Simmel, Veblen), y la creciente complejidad de la conciencia colectiva con la división del trabajo (Durkheim), las teorías generales de la era postmoderna subrayan los procesos y efectos de la "tercera revolución industrial" (medios electrónicos, *chips* de silicio, biología molecular), así como los de descolonización y de los grandes cambios demográficos. Se trata de

El concepto de Frontera sólo aparece en Óscar de una manera muy peculiar: es el reencuentro consigo mismo, y la recuperación de su pasado individual y colectivo. La Frontera, esa línea que delimita la división entre un lugar y otro, y que a la vez hace una cultura híbrida, dando como resultado un producto distinto. En Reinaldo y Rosario, jamás se menciona la frontera, porque no existe una línea divisoria como tal entre sus países y Estados Unidos.

Curiosamente, mientras se podría pensar que de los tres el que pudiera tener más ventajas políticas por su condición de ciudadano estadounidense es Óscar, él jamás se sintió parte de la sociedad estadounidense ni tampoco pudo integrarse a esa clase media que tanto anhelaba su familia.

El estatus migratorio de Rosario como ciudadana estadounidense-puertorriqueña es que siempre desca ascender o mantenerse en la misma línea de intelectual burguesa, ella busca ser reconocida tanto en Puerto Rico como en la Unión Americana y Latinoamérica, pero también cuestiona la historia de la isla y de la situación que tiene.

En Reinaldo su condición de refugiado político exiliado le permite autoridad moral para criticar severamente el régimen de Fidel Castro, y ser un acierto para el gobierno de Washington, al señalar que el único país latinoamericano que logró salirse del capitalismo, ha fracasado en su intento por ser independiente, que no ha podido eliminar la pobreza extrema y que a pesar de la Revolución persisten vicios y abusos a gran escala. Reinaldo cuando sale de su país, su principal razón es por motivos políticos, y creía que al llegar primero a Miami, y después a Nueva York iba a encontrar lo que buscaba, pero no fue así, finalmente se da cuenta de que tampoco Estados Unidos era lo que pensaba, y se desilusiona totalmente de la sociedad.

Óscar retoma el mito de Aztlán, en el *Plan Espiritual* del Movimiento Chicano de los años sesenta, tal vez en un principio hasta lo hace de manera inconsciente o con el afán de ganar casos para tener cierto prestigio como abogado defensor, sin embargo, poco después en los hechos, lo hace de acuerdo con una plena convicción. Reinaldo se desilusiona del mito de la Revolución Cubana, y todo el tiempo estaba pensando en cómo salirse de Cuba, sin embargo, al llegar y vivir en Estados Unidos también se desilusiona de la forma de vida de la sociedad norteamericana, y de los cubanos exiliados, por ello se va de Miami y se va a Nueva York para encontrar una ciudad para artistas y escritores. Rosario va y viene, y la ambigüedad la envuelve en el Estado Libre Asociado, se decide por la dualidad, sin embargo, en los espejos de sus escritos, en sus novelas sostiene que sus mujeres y la familia continúan y seguirán inconformes

---

procesos transnacionales o globales que retrabajan a fondo todas las culturas locales. También viene a colación la decadencia de los valores éticos.

con lo que viven, pero que no pueden hacer nada al respecto, ya que tienen que obedecer, pero también tienen la ventaja -así lo señala ella- de tener la ciudadanía estadounidense, finalmente, una navaja de doble filo.

Óscar gracias a su reencuentro con México pudo contestarse sus múltiples preguntas acerca de su origen como chicano; mientras que en Rosario esos viajes son para adquirir una posición social, el ir de compras a San Antonio o Nueva York, el ir y venir del Borinquen al país de las barras y las estrellas y viceversa no representa un problema; mientras que el exiliado sueña con algún día volver a su patria, aunque no puede hacerlo, sabe que en el fondo, eso no sucederá, esa idealización hace a la tierra, más querida, como en el caso de Reinaldo, en donde había una desesperación y nostalgia por lo que se dejó.

## Bibliografía:

- \_\_\_\_\_, "Óscar Zeta Acosta". *Dictionary of Literary Biography* vol. 82. Detroit, Mich: Gale Research Co., 1981: 3-10.



- Acevedo, Federico, "La transformación de las estructuras narrativas de la obra de Alejo Carpentier", *Cahiers du Monde Hispanique et Luso Bresilien* (Caravelle), Número Special. Université de Toulouse - Le mirail, Toulouse, 1980.
- Acevedo, Federico, "Novedad y permanencia en Concierto barroco" en *Revista de Estudios Hispánicos*, (número dedicado a Alejo Carpentier), facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1983.
- Acevedo, Ramón Luis, *Del silencio al estallido. Narrativa femenina puertorriqueña*, Río Piedras, Cultural, 1991.
- Acosta Cruz, María, "Historia y escritura femenina en Olga Nolla, Magali García Ramis, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Número especial dedicado a la literatura puertorriqueña.
- Acosta, Óscar Zeta. "The Autobiography of a Brown Buffalo", in: *Growing Up Latino: Memoirs and Stories*, edited by Harold Augenbraum and Ilan Stavans. Boston: Houghton Mifflin, 1993: 193-207.
- Acosta, Óscar. "Perla is a Pig" *Con Safos* no.5 (1970): 5-14; reprinted in *Voices of Aztlán: Chicano Literature Today*, edited by Dorothy E. Harth and Lewis M. Baldwin (New York: Mentor, 1974): 28-48.
- Acosta, Óscar. "The Autobiography of a Brown Buffalo", *Con Safos* 2, no.7 (1971): 34-46.
- Acosta, Óscar. "The Revolt of the Cockroach People", *La Gente* (November-December 1973): 4-5, 12.
- Acosta, Óscar. "Tres Cartas de Zeta", *Con Safos* 2, no. 6 (1970): 29-31.
- Acosta, Óscar. *The Autobiography of a Brown Buffalo*. San Francisco: Straight Arrow Books, 1972; reprint. New York: Vintage, 1989.
- Acosta, Óscar. *The Revolt of the Cockroach People*. San Francisco: Straight Arrow Books, 1973; reprint. New York: Vintage, 1989.
- Acuña, Rudolfo. *Occupied America (A History of Chicanos)*, Harper & Row Publisher, N. Y., 1981. (Existe traducción en México por Ediciones Era).
- Alarcón, Justo S., "Hacia la nada... o la religión en Pocho" ,*Minority Voices*, vol. 1, núm. 2, otoño de 1977.
- Alomá, Orlando. *Arenas antes del alba* (Entrevistas). En *Cuba* (La Habana) VI, 65: 37.
- Alurista, *Floriscanto en Aztlán* (Los Ángeles, California: Chicano Studies Center, University of California de Los Ángeles, 1971; Second Printing 1976), thirty nine.

- Alurista. "Alienación e ironía en los personajes de Arlt y Acosta", *Grito del Sol* 2, no.4 (1977): 69-80.
- Álvarez García, Imeldo. *La novela cubana en el siglo XX*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- Anaya, Rudolfo. *Bless Me, Ultima*. Berkeley, California: Quinto Sol Publications, 1972.
- Areito Grupo, *Contra viento y marea; jóvenes cubanos hablan desde su exilio en Estados Unidos*; Siglo XXI, México, 1978.
- Arenas, Reinaldo. *Celestino antes del alba (antes Cantando en el Pozo)*, Monte Avila Editores, Barcelona, España, 2000.
- Arenas, Reinaldo. *Con los ojos cerrados*. Montevideo: Arca, 1972.
- Arenas, Reinaldo, "Bajo el signo de enero", *La Gaceta de Cuba*, 67 (1968): 20.
- Arenas, Reinaldo, "Con los ojos abiertos", *La Gaceta de Cuba*, 81 (febrero de 1970): 10.
- Arenas, Reinaldo, *Benítez entra en el juego*. En: *Unión* (La Habana) VII, 2: 146-152.
- Arenas, Reinaldo, *Celestino y yo*. En: *Unión* (La Habana) VI, 3: 117-120.
- Arenas, Reinaldo, *El Central (Poema)*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Arenas, Reinaldo, *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*. Barcelona: Montesinos, 1981.
- Arenas, Reinaldo, El reino de la imagen. En: *Mariel. Revista de Arte y Literatura* (Miami) I, 1: 20-22, 1983.
- Arenas, Reinaldo, Elogio de las furias. En: *Mariel* (Miami) I, 2: 31, 1983.
- Arenas, Reinaldo, *Meditaciones de Saint - Nazaire*, 1990.
- Arenas, Reinaldo, *Persecución (cinco piezas de teatro experimental)*. Miami: Ediciones Universal, 1986.
- Arenas, Reinaldo, *Termina el desfile*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Arenas, Reinaldo. Con los ojos cerrados. En: *Unión* (La Habana) V, 4: 12-15, 1966.
- Arenas, Reinaldo. *Viaje a la Habana (Novela en tres viajes)*, Mondadori-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 2000.
- Argüelles, Lourdes. "Origen, desarrollo y funciones del Miami cubano en el estado de seguridad norteamericano" en *I Seminario sobre la situación de las comunidades negra, chicana, cubana, india y puertorriqueña en Estados Unidos*, Política, La Habana, 1984.
- Aries Phillipe y Georges Duby, *Historia de la vida privada*, Guerras dichas, guerras silenciadas y el enigma de la identidad, Taurus, Tomo 5. Barcelona, 1988.

- Arrillaga, María, "La narrativa de la mujer puertorriqueña en la década del setenta", *Revista Homines*, San Juan de Puerto Rico, 8, ene-jun, 1984, núm. 1.
- Arroyo, Anita. "El mundo alucinante, novela reveladora". *Narrativa Hispanoamericana Actual*. Universidad de Puerto Rico: Editorial Universitaria (UPPED), 1980: 352-254.
- Bajtin, M. M., *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin, The University of Texas Press, 1981.
- Balibar, Etienne, *Nombres y lugares de la verdad*. Éditions de Minuit, París, 1980.
- Baquero Goyanes, Mariano, *La estructura en la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.
- Barceló, Carlos. *La Atlántida*. Ediciones y Distribuciones Promo Libro, Madrid, España, 2002.
- Barnet, Miguel, "Celestino antes y después del alba" *La Gaceta de Cuba*, 60 (julio-agosto, 1967): 21.
- Barquet, Camilo. "El silencio de los elogios: Eliseo Diego habla sobre Reinaldo Arenas". *Enlace* 1.1. 1994: 1-4.
- Barquet, Jesús, J. "Conversando con Reinaldo Arenas sobre el suicidio". *Hispania* 74 (1991): 934.
- Barradas, Efraín, "La necesaria innovación de Ana Lydia Vega: preámbulo para lectores vírgenes, *Revista Iberoamericana*, Número Especial dedicado a las escritoras de la América Hispánica, Pittsburgh, 51, jul-dic. 1985, núms. 132-133.
- Barradas, Efraín, *Apalabramiento, Cuentos puertorriqueños de hoy*. Selección y prólogo de E. Barradas, Hanover, del Norte, 1983.
- Barradas, Efraín, *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*. Río Piedras, 1981.
- Barradas, Efraín, *Sitio a Eros*, Joaquín Mortiz, 1982, 2da. Edic.
- Barreda, Pedro. Vestirse al desnudo, borrando escribirse: El central de Reinaldo Arenas. En: *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española* (San Juan) XII: 25-37, 1984.
- Barrett, S. A., *Ancient Azatalan* (Westport, Conn, : Greenwood Press, 1970; la primera edición es de 1933).
- Barrios, Ernie. *Bibliografía de Aztlán: una bibliografía chicana con anotaciones*. San Diego, Publicaciones del Centro de Estudios Chicanos, 1971.
- Barth, F. *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México, FCE, 1976.
- Bartra, Roger., *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.

- Baudrillard, Jean, *El sistema de objetos*, París, Gallmard, 1968.
- Béjar, Eduardo C. *La textualidad de Reinaldo Arenas. Juegos de la escritura posmoderna*. Nova-Scholar. Colección Nova Scholar, Madrid, 1987.
- Bejel, Emilio. "Antes que anochezca: autobiografía de un disidente cubano homosexual". Hispamérica, 1996.
- Benjamin, Walter. *Cuadros del Pensamiento*. Lole, Primera Persona, Buenos Aires, 1990.
- Benjamin, Walter. *Los Pasajes de París*. Gedisa, París, 1987.
- Berlitz, Charles. *La Atlántida, el octavo continente*. Plaza & Janés, España, 2000.
- Beruff, Jorge, "Puerto Rico en el plano internacional: intereses metropolitanos y reconsideración del colonialismo", *El Caribe Contemporáneo*. México, 17 jul-dic. 1988.
- Blanco, Cristina. *Las migraciones contemporáneas*. Alianza Editorial. Madrid, España, 2000.
- Blazer, Sam. "Review of *The Revolt of the Cockroach People*", *The Nation* (13 April 1974): 469-71.
- Borinsky, Alicia. Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando. En: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) XLI, 1975.
- Bourdieu Pierre. *Condición de clase y posición de clase*. En *estructuralismo y Sociología*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- Bourdieu, Pierre. *Algunas propiedades de los campos*. Questions de Sociologie.
- Bourdieu, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Siglo XXI, 1997, 206 p. Isabel Jiménez compiladora.
- Bourdieu, Pierre, *La Distinción*, Éditions de Minuit, París, 1979.
- Bourdieu, Pierre, *Los tres estados del Capital Cultural*. Tomado de la Recherche en Sciences Sociales, 30 de noviembre de 1979, Traducción de Monique Landesmann.
- Bovi-Guerra, Pedro. Entrevista con Reinaldo Arenas. En: Titus Heydenreich: *Der Umgang mit dem Fremden. Beitrage zur Literatur aus und uber Lateinamerika*. Munchen: Fink Lateinamerika Studien, 22, 177-195, 1986.
- Bovi-Guerra, Pedro. Reinaldo Arenas. En: *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. Munchen: Edition text & kritik, 1985.
- Bradbury, Malcolm. *La novela norteamericana moderna*. Serie Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Breton, Roland, *Las Enias*, Barcelona, Oikos-Taurus, 1983.

- Brewer, Cynthia A y Trudy A. Suchan, *Mapping Census 2000: The Geography of United States Diversity*, Census Special Reports, Oficina del Censo de los Estados Unidos, Washington, D.C.
- Brito, Aristeo, "El lenguaje topológico en *Peregrinos de Aztlán*", *La Luz*, vol. 4, núm.2, mayo de 1975.
- Brito, Aristeo. *El diablo en Texas* (Tucson, Arizona: Editorial Peregrinos, 1976).
- Bruce Novoa Juan, "Testimonio personal" en Axel Ramírez (comp.) *Encuentro Chicano México 1987; Memorias*, Centro de Enseñanza para Extranjeros de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.
- Bruce Novoa Juan, "The Space of Chicano Literature", *De Colores*, vol. 1, núm. 4, 1975, pp. 22-42.
- Bruce Novoa Juan, *Autores chicanos. Indagación mediante entrevistas*, Austin, Universidad de Texas, 1980.
- Bruce Novoa, Juan, "Escritores del otro lado", *Revista Los Universitarios Nueva Época*, México, 2001.
- Bruce Novoa, Juan, *Encuentro Chicano*, México, 1987, Centro de Enseñanza para Extranjeros Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.
- Bruce Novoa, Juan. "Fear and Loathing on the Buffalo Trail", *Melus* 6, no. 4 (1979): 39-50.
- Bueno, Salvador. *Medio siglo de literatura cubana, 1902-1952*. La Habana: Comisión Nacional Cubana de la Organización de los Estados Americanos para la Cultura y la Educación (UNESCO), 1953. A survey of the major writing of the republican period.
- Bustamante, Jorge, "El espalda mojada, informe de un observador participante", en *Revista de la Universidad de México*, vol. xxvii, núm.6 (febrero de 1973).
- Cabello Argandoña, Roberto. *La chicana, un estudio bibliográfico completo*, Los Ángeles, Centro de Estudios Chicanos de la Universidad de California de Los Ángeles, 1976.
- Cacheiro, Adolfo. *Una apreciación política de la obra de Reinaldo Arenas*. International Scholars Publications.
- Carpentier, Alejo, *La música de Cuba*. México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Carpentier, Alejo, *Tientos y Diferencias*. Montevideo, Arca, 1967.
- Carroll, E. Jean. *Hunter. The Strange and Savage Life of Hunter S. Thompson*. New York: Dutton, 1993.
- Carroll, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

- Casal, Lourdes, "La novela en Cuba: 1959-1967", *Exilio*.
- Casal, Lourdes, *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba*, Miami, Universal, 1971.
- Casanova, Olga, *La novela puertorriqueña contemporánea*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986.
- Castañeda Shular, Antonia, Tomás Ybarra Frausto y Joseph Sommers, *Literatura chicana: texto y contexto*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1972.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos, 1988.
- Comisión de la Buena Vecindad de Texas, *Texas Migrant Labor, Annual Report*, 1971, p. 8.
- Chavarría, Jesús, "Bibliografía precisa y provisional de la Historia de los Chicanos". *Aztlán I.*, primavera de 1970.
- Chavarría, Jesús. "A Précis and a tentative Bibliography on Chicano History", *Aztlán*, 1, No. 1 (Spring, 1970).
- Chávez, César. "The Organizer's Tale's, *Rampants Magazine*, V, 2 (July, 1966) Reproducida en Livie Isauro Durán y H. Russell Bernard, *Introduction to Chicano Studies* (New York: Macmillan, 1973).
- Dávila Luis, "Fantasía chicana a través de un cristal oscuro", en *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, East Lansing, Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Michigan, 1975.
- De la Peña, Guillermo, "Los efectos de la migración en la sociedad mexicana"; trabajo presentado en la reunión de la Comisión Bilateral sobre el Futuro de las Relaciones México - Estados Unidos, La Jolla, California, 28-29 de agosto de 1987.
- De Torre, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. 3, Editorial Guadarrama, Madrid, 1974.
- Derridá, Jaques, "Psique: invenciones del otro, *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*", Lisa Block de Béjar. Montevideo, Siglo XXI Editores, 1990.
- Díaz Valcárcel, Emilio, "Apuntes sobre el desarrollo histórico del cuento puertorriqueño y la generación del 40", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. San Juan de Puerto Rico, 1969, núm. 44.
- *Diccionario general ilustrado de la lengua española*, Barcelona, 1980.
- Diego, Eliseo, "Sobre Celestino antes del Alba", *Casa de las Américas*, 45 (1967): 163.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel, 1984.

- Eger, Ernestina. *Una bibliografía de crítica de la literatura chicana*, Berkeley, California, Biblioteca de Estudios Chicanos, 1982.
- *El tramo ancla. Ensayos puertorriqueños de hoy*. San Juan de Puerto Rico, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1995, 2da. Edic.
- *Enciclopedia de la Vida Animal*, Tomo II, Barcelona, 1975.
- Engels, Federico, *El origen de la familia, de la propiedad privada y el Estado*. Buenos Aires, 1975.
- Escobar, Alberto, *Antología de la poesía peruana contemporánea*, Lima, 1965.
- Estévez, Abilio. "Between Nightfall and Vengeance: Remembering Reinaldo Arenas" *Michigan Quarterly Review* 33.4 (1994): 859-867.
- Falcón, Nieves Luis, *El emigrante puertorriqueño*. Río Piedras; Edil, 1975.
- Falcón, Rafael, *La emigración a Nueva York en la novela puertorriqueña*. Chapel Hill, 1968.
- Falcón, Rafael, *La emigración a Nueva York*. Chapel Hill, 1968.
- Feldman Gene y Max Gartenberg, *The Beat Generation and the Angry Young Men*, The Cita del press, Nueva York, 1958.
- Fernández de Citrón Celia y Pedro Vales Hernández. *Return migration to Puerto Rico*, Río Piedras. Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico. 1974.
- Fernández Guerra, Ángel Luis. Recurrencias obsesivas y variantes alucinatorias en la obra de Reinaldo Arenas. En: *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* (Toulouse) 16: 133-138, 1971.
- Fernández Vázquez, Antonio. *La novelística cubana de la revolución (testimonios y evocación de las novelas cubanas escritas fuera de Cuba: 1959-1975)*. Miami: Ediciones Universal, 1980. An informative book dealing with an area of Cuban narrative frequently neglected.
- Ferré Rosario, *A la sombra de tu nombre*, México, Alfaguara, 2000.
- Ferré Rosario, *El coloquio de las perras*, México, Joaquín Mortiz, 1990.
- Ferré, Rosario. *La batalla de las vírgenes*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1995.
- Ferré, Rosario. *Maldito amor*, Joaquín Mortiz, México, 1999.
- Ferré Rosario, *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, 1980.
- Ferré, Rosario, *Papeles de Pandora*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- Forbes, Jack D., *Aztecas del norte: The Chicanos of Aztlán*, Greenwich, Connecticut, publicaciones Fawcett, 1973.

- Foucault, Michael, *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1977.
- Foucault, Michael, *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. 27ª. Edición, México, 1998.
- Gans, H. "Symbolic ethnicity: the future of ethnic groups in America", *Ethnic and Racial Studies*, 2,1, (1-20), 1979.
- García Girón, Edmundo, "The Chicanos. An Overview", en *Proceedings, Comparative Literature Symposium*, Lubbock, Universidad Técnica de Texas, 1978.
- García Ignacio M., *United we win; the raise and fall of La Raza Unida Party*, The University of Arizona Press, Tucson, 1989.
- García Ignacio, M., *United we win; the raise and fall of La Raza Unida Party*, The University of Arizona Press; Tucson, 1989.
- García Ramis, Magalí, *Felices días tío Sergio*. Río Piedras. Antillana, 1986.
- García Saldaña, Parménides, *En la ruta de la Onda*, Editorial Diógenes, México, 1972,
- Gascón Vera, Elena, "Sitio a Eros: el eros liberado de Rosario Ferré", *Un nuevo mito: la mujer sujeto-objeto literario*, Madrid, Pliegos, 1992.
- Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Universidad de Puerto Rico. Colección Caribeña. "Rosario Ferré: la trasposición del canon".
- Gelpí, Juan, "El espacio de la crisis y la ruptura: Zona de carga y descarga" (1972-1975), *Revista Literatura y paternalismo*.
- Georg Lukács, *Historia y conciencia de clase*. Estudios de dialéctica marxista. Grijalbo, México, 1969.
- Gerdes, Dick y Sabine Ulabarri, "Mexican-American Literature and Mexican Literature: A Comparison", en *Ibero-American Letters in a Comparative Perspective*, Wolodomyr T. Zyla y Wendell M. Aycock. Lubbock, Universidad Tecnológica de Texas, 1977.
- Glad, John. *Literature in Exile*. Durham and London: Duke University Press, 1990.
- Glantz, Margo, *Repeticiones*, Universidad Veracruzana, México, 1979.
- Gómez lance, Betty, "¿Existe una promoción del *cuarenta* en el cuento puertorriqueño?" *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, 63, (julio-diciembre) 1964.
- Gómez-Quiñones Juan. "On Culture", *Revista Chicano-Riqueña*, vol. 5, núm. 2, primavera de 1977.
- González Berry, Erlinda, "Caras Viejas y Vino Nuevo: Journey through a Disintegrating Barrio", *Latin American Literary Review*, vol. 7, núm. 14, primavera-verano de 1979, pp. 62-72.



- González Echeverría, Roberto, "*Biografía de un cimarrón* and the Novel of the Cuban Revolution" *Novela*, 13, (Spring, 1980).
- González Mandri, Flora María. La creación a partir del silencio en dos novelas de Reinaldo Arenas. En: Julio Hernández-Miyares y Perla Rozencvaig: *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasía y realidad*. Glenview, Ill.:Scott, Foresman - Montesinos, 1990.
- González Stephan, Beatriz, "No sólo para mujeres (el sexismo en los estudios literarios)", *Revista Escritura*, Caracas, 16, ene-dic, 1991, núms. 31-32.
- Griswold del Castillo, Richard., *Aztlán preocupada: una historia política y cultural desde 1945*. Universidad Nacional Autónoma de México - Centro de Investigaciones Sociales sobre América del Norte, México, 1996.
- Guerra Cunningham, Lucía, "Tensiones paradójicas de la femineidad en la narrativa de Rosario Ferré", *Revista Chasqui* 13. 2-3, 1984.
- Guerra Cunningham, Lucía, "Tensiones paradójicas de la femineidad en la narrativa de Rosario Ferré", *Revista Chasqui*, 13, 1984, núms. 2-3.
- Guillén, Claudio. "On the Literature and Counter - Exile". *Books Abroad* 50 (1976): 271-280.
- Guzmán, Ralph C., *The Political Socialization of the Mexican-American People*, Nueva York, Arno Press, 1976.
- Henríquez Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura cubana*. San Juan, Puerto Rico, Mirador, 1963.
- Hernández Vargas Nélica y Daisy Caraballo Abreu, *Luis Rafael Sánchez, crítica y bibliografía*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1985.
- Hinojosa, Rolando, "Mexican American Literature: Toward an Identification", *Books Abroad*, núm. 49, verano de 1975.
- Hinojosa, Rolando. *Estampas del Valle* (Berkeley: Quinto Sol Publications, 1973); *Generaciones y semblanzas* (Berkeley: Editorial Justa Publications, 1977).
- Hinojosa, Rolando. *Klail y sus alrededores* (La Habana: Casa de las Américas, 1976); Berkeley, California; Editorial Justa Publications, 1977, bajo el título *Generaciones y semblanzas: Mi Querido Rafa* (Houston, Texas: Arte Público Press, 1981).
- Illie, Paul, *Literatura y exilio interior*. Madrid, Edit. Fundamentos, 1981.
- Izquierdo, A. *La inmigración inesperada*, Madrid, Trotta, 1996.
- Jara Cuadra, René. Aspectos de la intertextualidad en "El mundo alucinante". En: *Texto crítico* (Xalapa) V, 13: 219-235, 1979.

- Juliani, R. N. "Ethnicity: myth, social reality and ideology", *Contemporary Sociology*, 11, 4 (368-370), 1982.
- Kanon, Joseph. Review of *The Autobiography of a Brown Buffalo*, *Saturday Review* (11 November 1972): 68-69.
- Kawalczyk, Kimberly A. "Óscar Zeta Acosta: The Brown Buffalo and His Search for Identity", *The Americas Review* 19, nos. 3-4 (1989): 199-209.
- Keller, Gary D. y Francisco Jiménez, *Hispanics in the United States: An Anthology of Creative Literatura*, Ypsilanti, Mich., Bilingual Review Press, 1980.
- Krebs, Jr A. V., "Agribusiness, United States of America: Management Responsible Only to Itself", en *Migrant and Seasonal Farmworkers Powerlessness*, Senado de los Estados Unidos, Comité de Trabajo y Asistencia Social, XCI Congreso. Primera y Segunda Sesiones, parte 7-B. 15 de abril de 1970, Imprenta de Estados Unidos de América, Washington, 1971.
- Kristeva, J. *Papeles identitarios (Identification papers)*. Barcelona, Plaza & Janés, 1991.
- Kristeva, Julia, *Extraños; un número más*, Gallimard, París, 1988. (Traducción en español de MDPP).
- *La Palabra* (2, No. 1, Primavera, 1980) dedicado a la literatura chicana anterior a 1959.
- Lazo, Raimundo. *La literatura cubana; esquema histórico desde sus orígenes hasta 1964*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.
- Leal, Luis. "Cuatro siglos de prosa aztlense", *La Palabra*, vol. I, núm. I, primavera de 1980, pp. 2-15.
- Leal, Luis. *Aztlán y México*, Perfiles literarios e históricos. Bilingual Press, Binghamton, Nueva York, 1985. Studies in the Language and Literature of the United States Hispanos.
- Leal, Luis. "Mexican-American Literature: A Historical Perspective", *Revista Chicano - Riqueña*, 1, No. 1 (1973), 32-44. Reproducido en Joseph Sommers and Tomás Ybarra Frausto. *Modern Chicano Writers* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1979).
- Lévi Strauss, Claude, "Raza e Historia", en *Antropología estructural*, Siglo XXI Editores, México, 1979.
- Lévi Strauss, Claude, *La identidad*. Siglo XXI, México, 1980.
- Lévi Strauss, Claude, *Mito y significado*. Siglo XXI, México, 1982.
- Lezama Lima, José, *La expresión americana*.
- Lobaina Bertelemi Rosa María y Teresa<sup>1</sup> Miyar Bolio, "Algunas consideraciones sobre la comunidad cubana" en *Cuadernos de Trabajo*, Universidad de la Habana, La Habana, 1987, núm. 4.

- Lomelí, Francisco A. y Donald W. Urioste, "El concepto del barrio en tres poetas chicanos: Abelardo, Alurista y Ricardo Sánchez", *De Colores*, vol. 3, núm.4, 1977.
- Lomelí, Francisco A. y Donald W. Urioste, *Perspectiva chicana sobre literatura. Bibliografía crítica y anotada*, Albuquerque, publicaciones Pajarito, 1976.
- Lomelí, Francisco. "Eusebio Chacón: eslabón temprano de la novela chicana", *La Palabra*, 2, No. 1, (Primavera, 1980).
- López Jiménez, Ivette. "Papeles de Pandora, devastación y ruptura" *Sin nombre*, San Juan de Puerto Rico, 14 oct-dic 1983, núm.1.
- Ludmer, Josefina, "Tretas del débil", "La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas", Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984.
- Ludwig y James Santibáñez, *The Chicanos: Mexican-American Voices*, Baltimore, Penguin Books, 1971.
- Lugo Nazario, Félix. "La estructura ausente en *Celestino antes del alba*" *Círculo: Revista de Cultura* 21 (1992): 53-60.
- Lugo Nazario, Félix. *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*. Ediciones Universal, Miami, Florida. 1995, Colección Polymita.
- Lyle Saunders y Ollen F. Leonard, "The Wetback in the Lower Rio Grande Valley of Texas", *InterAmerican Education Occasional Papers*, num. 7, University of Texas Press, Austin, Texas, 1951.
- Maciel, David R., *La otra cara de México: el pueblo chicano*, México, ediciones El Caballito, 1977.
- Maldonado Denis, Manuel, *En las entrañas: un análisis sociohistórico de la emigración puertorriqueña*. La Habana, Casa de las Américas, 1976.
- Mariás, Julián, *La mujer en el siglo XX*. Madrid, Alianza, 1984.
- Marinello, Juan, "Sobre nuestra crítica literaria", *Vida Universitaria*, 21.219 (mayo-junio, 1970): 48.
- Marqués, René, Carta dirigida a Rosario Ferré, fechada el 5 de diciembre de 1974, y que fue publicada en *Zona de carga y descarga*.
- Martínez, Julio A. and Francisco Lomelí, *Chicano Literature. A reference guide*. Greenwood Press, Westport, Connecticut, 06881, 1990.
- Marx, Carlos, *Documentos del Socialismo*.<sup>1</sup>
- Marx, Carlos, *El 18 Brumario de Luis Napoleón Bonaparte*. La Habana, Ciencias Sociales, 1974, 138 p.

- Marx, Carlos, *El Capital*, Tomo I, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Marx, Carlos, *Miseria de la filosofía*. México, Cultura Popular, 1971, 196 p.
- Marx, Carlos, *Trabajo asalariado y capital*. Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 48 p.
- Massey, D. "Social structure, households strategies and the cumulative causation of migration" *Population Index*, 56 (3-26), 1990.
- Mastreta, Ángeles, *Arráncame la vida*. Océano, México, 1985.
- Matos Cintrón, Wilfredo, "La formación de la hegemonía de Estados Unidos en Puerto Rico y el independentismo. Los derechos civiles y la cuestión nacional" *El Caribe Contemporáneo*. México, 16, enero-junio, 1988.
- Mc. Williams, Carey, *North from Mexico: The Spanish Speaking People of the United States*, Nueva York, Greenwood Press, 1968.
- Meier, Matt., *Mexican American biographies: a historical dictionary, 1836-1987*. Greenwood Press, United States 1988 (Biography Ind).
- Méndez Rodenas, Adriana. "Repetición y paralelismos en la prosa narrativa: El mundo alucinante de Reinaldo Arenas". *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e hispanismo II*. Miguel Ángel Garrido (Madrid, 1986): 457-469.
- Méndez y Soto, Ernesto. *Panorama de la novela cubana de la revolución (1959-1970)*. Miami: Ediciones Universal, 1973.
- Méndez, José Luis, *Sartre y la literatura puertorriqueña*, La Habana, Casa de las Américas, 1982.
- Méndez, Miguel. *Peregrinos de Aztlán* (Tucson, Arizona: Editorial Peregrinos, 1974).
- Menton, Seymour, "La generación puertorriqueña del cuarenta", *Hispania* 44, 1961.
- Menton, Seymour, *La narrativa de la revolución Cubana*. México, Plaza y Janés, S. A. Editores, 1982.
- Mestizo, *Antología de literatura chicana*, Albuquerque, publicaciones Pajarito, 1979.
- Migraciones: la errancia sin fin" (Enzensberger, Bartra, Goytisoló, Shapira e Hiriart, *Revista Letras Libres*, octubre de 2002, núm. 46. Págs: 12-41.
- Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*, Biblioteca Era, México, 1972.
- Missac, Pierre. *Walter Benjamin de un siglo a otro. Sus reflexiones sobre el tiempo, la historia, el cine, la arquitectura; una mirada "diferente" sobre ese extraño mosaico denominado Modernidad*. Gedisa, París, 1987.

- Moeller, Hans-Bernhard. *Latin American and the Literature of Exile*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1983.
- Molinero, Rita Virginia. Entrevista con Reinaldo Arenas. Donde no hay furia y desgarró no hay literatura. En: *Quimera. Revista de Literatura* (Barcelona) 17: 19-23. 1982.
- Molloy, Sylvia. "Childhood and Exile: The Cuban paradise of the Countess of Merlin". *At Face Value Autobiographical Writing in Spanish America*. New York: Cambridge, 1991. 79-96.
- Monahan, Sister Helena, *The Chicano Novel, Toward a Definition and Literary Criticism*, Ph. D. diss., St. Louis University, 1972.
- Monsiváis, Carlos. "De México y los chicanos, de México y su cultura fronteriza". *La Opinión*, Los Ángeles, California, Suplemento Cultural, No. 19 (nov. 2, 1980).
- Montenegro, Nivia, "El espejismo del texto: reflexiones sobre *Cantando en el pozo; Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasía y realidad*, Julio Hernández Miyares y Perla Rozencvaig (Glenview: Scott, Foresman-Montesinos, 1990).
- Moore, W. Joan., *Los mexicanos de los Estados Unidos y el Movimiento Chicano*, Fondo de Cultura Económica. México, 1970.
- Mora Gabriela y Karen S. Van Hooft, *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Ypsilanti (Michigan), Bilingual Press, 1982.
- Morales, Alejandro. "Y se lo tragó la tierra". La tradición oral como estructura en la cultura posmoderna". *Nuevos textos Críticos* 3.1. (1990): 153-158.
- Morales, Alejandro. *Caras viejas y vino nuevo* (México: Mortiz, 1975); *La verdad sin voz* (México: Mortiz, 1979).
- Morales, Patricia. *Indocumentados mexicanos*, Editorial Grijalbo, México, 1981.
- Morley, Mónica y Enrico Mario Santí. Reinaldo Arenas y su mundo alucinante: Una entrevista. En: *Hispania* 66, 114-118, 1983.
- Muñoz, Carlos y Helen Rodríguez Trías. "La crisis económica y los derechos de reproducción de las mujeres puertorriqueñas" en *1 Seminario sobre la situación de las comunidades negra, chicana, cubana, india y puertorriqueña*, Política, La Habana, 1984.
- Negrín, María Luisa. *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas*. The Edwin Mellen Press, 2000.
- Ocampo, Victoria, *Testimonios*, Buenos Aires, Sur, 1936.
- Olivares, Jorge. Carnival and the Novel: Reinaldo Arenas "El Palacio de las blanquísimas mofetas". En *Hispanic Review* LIII, 4: 467-476, 1985.

- Olney, James. *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*. Princenton, N. J.; Princenton, 1972.
- Ortega, Julio, "Rosario Ferré: el corazón en la mano", *Revista Reapropiaciones. Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Ortega, Julio. *Reapropiaciones: Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. "Rosario Ferré y la voz transgresiva".
- Ortego, D. Carta a los profesores de literatura. San Francisco; Imprenta Canfield, 3 de noviembre de 1971. Escrita en elogio de *The Plum pickers*, Sunnyvale, California, Imprenta Ventura, 1969.
- Ortego, Philip C., "The Chicano Renaissance", *Social Casework*, mayo de 1971.
- Ottmar Ette, *La escritura de la memoria, Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. 2da. Edición, Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstatt, Frankfurt, Madrid, 1996.
- Padilla, Genaro M. "The Self as Cultural Metaphor in Acosta's *Autobiography of a Brown Buffalo*". *Journal of General Education* 35, no.1 (1994): 242-259.
- Padilla, Ray. "Apuntes para la documentación de la cultura chicana", *El grito*, 5, No. 2. (Winter, 1971-1972).
- Paredes, Raymund A. "Los Angeles from the Barrio: Oscar Zeta Acosta's *The Revolt of the Cockroach People*", in *Los Angeles Fiction*, David Fine, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1984: 209-222.
- Paredes, Raymund A., "The Evolution of Chicano Literature", *Melus*, núm. 5, 1978.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. México, 1959.
- Paz, Octavio. *Puertas al campo*, México; Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, p.12.
- Pecheux, Michel, *Language, Semantics and Ideology*. Traducción de Harbans Nagpal, Nueva York. St. Martin's Press, 1982.
- Pedreira, Antonio S, *Obras*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.
- Perry Paul. *Fear and Loathing: The Strange and Terrible Saga of Hunter S. Thompson*. New York: Thunder's Mouth Press, 1992.
- Perucho, Javier. *Hijos de la Patria perdida. Pachucos, chicanos e inmigrantes en la narrativa mexicana del siglo XX*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2001.

- Pineda, Cecile, *Frieze*, Viking Penguin, Nueva York, 1986.
- Pineda, Cecile, *The love queen of the Amazon*, Little Brown Co., Boston, 1992.
- Portes, A, y R. L. Bach. *Latin Journey Cuban and Mexican immigrants in the United States*, Berkeley, University of California Press, 1985.
- Portes, A. "Migration and underdevelopment", *Politics and Society*, vol. 8, no. 1 (1-48), 1978.
- Portuondo, José Antonio. *Bosquejo histórico de las letras cubanas*. La Habana: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1960.
- Quiñones, Juan Gómez. "Notes of Periodization: 1900-1965", *Aztlán*, 1, No. 1 (Spring, 1970).
- Quiñones, Juan Gómez. "Toward a Perspective on Chicano History", *Aztlán*, 2, No. 2 (Fall, 1971).
- Ramírez Arthur. Review of *The Autobiography of a Brown Buffalo*. *Revista Chicano-Riqueña* 3, (1975): 85.
- Ramírez Axel (comp.), *Chicanos: el orgullo de ser. Memoria del Encuentro Chicano, Mexico 1990*, 1990, Centro de Enseñanza para Extranjeros - Universidad Nacional Autónoma de México, México 1992.
- Ramírez Axel (comp.), *Encuentro Chicano Mexico 1988, (Memorias)* Centro de Enseñanza para Extranjeros - Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.
- Ramírez Axel y María Eugenia Gaona, *Manifestos chicanos*, Coordinación de Difusión Cultural - Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988 (Serie Los Nuestros, No. 181).
- Ramírez Axel, (comp.) *Encuentro chicano Mexico 1987: Memorias*, Centro de Enseñanza para Extranjeros - Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.
- Ramírez Axel, *La comunidad chicana en Estados Unidos: Retrospectiva histórica*, Axel y Patricia Casasa (Comps.), *Memorias del Séptimo Congreso Internacional de Culturas Latinas en Estados Unidos: el mito de lo umbilical: los latinos en América del Norte*, Centro de Enseñanza para Extranjeros - Universidad Nacional Autónoma de México - Secretaría General - University of California, Irvine - University of Illinois, México - Urbana - Champaigne, 1997.
- Ramírez Axel. *La comunidad chicana en Estados Unidos: Retrospectiva histórica*, La Viga, México, 1992 (Biblioteca Prepa 7 No. 4).
- Ramos Otero, Manuel, "Vida ejemplar del esclavo y del señor", publicado originalmente en *Zona de carga y descarga*, 1975.

- Ravenstein, George, "The Laws of Migrations", in the *Journal of Royal Statistical*, London, England, 1885.
- Raymond Barrio, *The Plum Plum Pickers* (Sunnyvale, California: Ventura Press, 1969). La segunda edición de esta novela fue publicada por Canfield Colophon Books (Harper and Row) en 1971.
- Remos, Juan J. *Historia de la literatura cubana*. La Habana: Cárdenas y Cía., 1945.
- Rieff, David. *The Exile*. New York: Simon & Shuster, 1993.
- Rivera, Tomás "... y no se lo tragó la tierra" Berkeley, California: Quinto Sol Publications, 1971).
- Rivera, Tomás, *Into the Labyrinth: The Chicano in Literature*, documento presentado en la Conferencia sobre Literatura Chicana celebrada los días 7 y 8 de octubre de 1971 en la Universidad Panamericana de Edinburg, Texas.
- Roa Bastos, Augusto, "Imaginación y perspectivas en la literatura latinoamericana", *Temas* Montevideo, núm.2, 1965.
- Robaina, Tomás. "Carta acerca de *Antes que anochezca*, autobiografía de Reinaldo Arenas". *Journal of Hispanic Research* 1 (1992-1993): 152-156.
- Rodríguez Alicia. "Literatura y sociedad: Tres novelas de Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar*". Diss, University of Florida, Gainesville, Florida, 1987.
- Rodríguez Castro, María Elena, *Las casas y el porvenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño*.
- Rodríguez del Pino, Salvador, "La novela chicana de los setenta, comentada por sus escritores y críticos", *Bilingual Review*, vol. 4, núm. 3, septiembre - diciembre de 1977.
- Rodríguez Luis, Julio. "Hacia una literatura nacional puertorriqueña", *La Torre*, Río Piedras, Puerto Rico, 6, 1992, núm.21.
- Rodríguez Monegal, Emir. "The Labyrinthine World of Reinaldo Arenas". *Latin American Literary Review* 8. 16 (1980): 126-131.
- Rodríguez Monegal, Emir. La Nueva Novela vista desde Cuba. En: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 1975.
- Rodríguez, Alicia. "La mujer en la obra de Reinaldo Arenas", *Reinaldo Arenas, recuerdo y presencia*. Reinaldo Sánchez. Miami: Ediciones Universal, 1994. p. 156.
- Rodríguez, Juan, "Acercamiento a cuatro relatos de "... y no se lo tragó la tierra", *Mester*, vol. 5, núm. 1, noviembre de 1974, pp. 16-23.



- Rodríguez, Juan, "El florecimiento de la literatura chicana", en *Las otra cara de México: el pueblo chicano*, David R. Maciel, México, D. F., ediciones El Caballito, 1977.
- Rodríguez, Richard, *Days of obligation: my mexican father*, Penguin Books, Nueva York, 1993.
- Rodríguez, Richard, *Hunger of memory: the education of Richard Rodríguez*, Bantam Books, Nueva York.
- Rojas, Guillermo, "Serials Listing: Chicano Raza Newspapers and Periodicals, 1965-1972". *Hispania* 58, 1975, pp. 8, 851-863.
- Romano V., Octavio L., *Voices: Readings From El Grito*, segunda edición, Berkeley, California. Publicaciones Quinto Sol, 1973.
- Romano, V., Octavio I., *El Espejo. The Mirror: Selected Mexican American Literature*, Berkeley, California, publicaciones Quinto Sol, 1972.
- Romero, Osvaldo. Review of *The Autobiography of a Brown Buffalo*, *Mester* 4, no.2 (1974): 141.
- Rosenbaum, Robert J. *Mexicano Resistance in the Southwest* (Austin: University of Texas Press, 1981).
- Rosés, Lorraine Elena, "Las esperanzas de Pandora. Prototipos femeninos en Rosario Ferré", *Revista Iberoamericana*, núm. homenaje a Puerto Rico.
- Saldívar, Ramón, "A Dialectic Difference: Toward a Theory of the Chicano Novel", Magazine *Melus*, vol. 6, núm. 3, 1979.
- Salinas, "The Image of Woman in Chicano Literature", *Revista Chicano-Riqueña*, vol. 4, núm. 4, otoño de 1976.
- Salinas, Luis Omar y Lillian Faderman, *From the Barrio. A Chicano Anthology*, San Francisco, Canfield Press, 1973.
- Sánchez Epplet Beningo. "Call My Son Ismael: Exiled and Father - Son Eroticism in Reinaldo Arenas and José Martí." *Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies* 6.1. (1994): 69-97.
- Sánchez Grey-Alba, Esther, "Un acercamiento a *Celestino antes del alba*, de Reinaldo Arenas", *Círculo* 2 (1982): 15-24.
- Sánchez Rosaura, "La crítica marxista: propuestas para la crítica literaria chicana" *Revista Chicano-Riqueña*, vol. 8, núm. 3, verano de 1980.
- Sánchez, Luis Rafael, "Apuntación mínima de lo soez", *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*, Rose Mine, (Gaithersburg: 1981) 14.

- Sánchez, R. *Reinaldo Arenas: recuerdos y presencia*. Miami: Ediciones Universal, 1994.
- Santí, Enrico Marco, "Entrevista con Reinaldo Arenas", *Vuelta*, 4.47 (octubre de 1980).
- Sarduy, Severo, *Barroco*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.
- Segade, Gustavo, "Peregrinos de Aztlán: viaje y laberinto", *De Colores*, vol. 3, núm. 4, 1977.
- Selim, Abou, *La identidad cultural*, París, Ediciones Anthropos, 1981.
- Silén, Juan Ángel, *Hacia una visión positiva del puertorriqueño*, Río Piedras, Edil, 1970.
- Simmel, G. "The stranger" en K. Wolff. *The sociology of Georg Simmel*, Nueva York, Free Press, 1950.
- Smith, Norman D. "Buffalos and Cockroaches: Acosta's Siege at Aztlán", *Latin American Literary Review* 5, no. 10 (1977): 85-97.
- Sófocles. *Edipo rey y Edipo en Colono*. México, Porrúa, 1980.
- Sola, María, "Habla femenina e ideología feminista en *Papeles de Pandora* de Rosario Ferré", *Revista Alero*, 1, 1, 1982.
- Sommers, Joseph e Ybarra Frausto, Tomás, *Modern Chicano Writers: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1979.
- Stavans, Illan. "Bandido Vendido: The Life & Times of Oscar Zeta Acosta". *Bloomsbury Review* (January-February 1992): 4.
- Stavans, Illan. *Bandido: Óscar "Zeta" Acosta and the Chicano experience*. Icon Eds., United States 1995 (Biography Ind).
- Steiner, S., *The ethnic myth: race, ethnicity and class in America*. Boston, Beacon Press, 1981.
- Stewart, Janet L. B. *The Concept of "Lyrical Novel" As Seen in Three Spanish American Novels*. Phil. Diss. Austin, Texas, 1979.
- Strelka, Joseph. *Perspective in Literary Symbolism* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1968) y de Dan Sperberg, *Rethinking Symbolism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1975).
- Tabori, Paul. *The Anatomy of Exile*. London: Harrap, 1972.
- Talbot, Jane y Gilbert R. Cruz, *A Comprehensive Chicano Bibliography, 1960-1972*, Austin, Jenkins Publishing Company, 1973.
- Tamaro, Susana, *Donde el corazón te llevé*.
- Tatum, Charles M., "Hacia una bibliografía de crítica literaria chicana", *Atisbos*, invierno de 1976-1977.

TESIS CON  
FOLIO DE ORIGEN

- Tatum, Charles M., *A Selected and Annotated Bibliography of Chicano Studies*, Lincoln, Nebraska, Society and Spanish American Studies, 1979.
- Tatum, Charles, M., *Latin American Literary Review*, núm. 10, 1977.
- Tatum, Charles. *La literatura chicana*. Trad. Al español de Víctor Manuel Velarde. Secretaría de Educación Pública. México, 1986.
- *Tema y variaciones de literatura 13*. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. División de Ciencias Sociales y Humanidades. II Semestre de 1999. Indentidades literarias.
- *Tema y variaciones de literatura 14*. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. División de Ciencias Sociales y Humanidades. Semestre I, 2000. Espejos y reflejos: literatura chicana.
- Thompson, Hunter S. "Fear and Loathing in the Graveyard of the Weird: The Banshee Screams for Buffalo Meat", *Rolling Stones Magazine* (15 December 1977); anthologized in *The Great Shark Hunt: Strange Tales from a Strange Time; Gonzo Papers*, vol. 1. New York: Summit Books, 1979: 495-516.
- Thompson, Hunter S. *Fear and Loathing in Las Vegas*. New York: Random House, 1972; reprint. Vintage, 1989.
- Thwaitasn, Joanna. "The Uses of Irony in Oscar Zeta Acosta's *Autobiography of a Brown Buffalo*", *The Americas Review* 20, no. 1 (1992): 73-93.
- Todorov, Tzvetan, *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, Madrid, Júcar, 1988.
- Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI Editores, México, 1987.
- Todorov, Tzvetan, *Nosotros y los otros*. Madrid, Júcar, 1990.
- Todorov, Tzvetan, *Simbolismo e interpretación*. Siglo XXI, México, 1995.
- Todorov, Tzvetan, *Teorías del símbolo*. Madrid, Júcar, 1997.
- Trejo Fuentes, Ignacio, *De acá de este lado. Una aproximación a la novela chicana*. Conaculta, Colección Frontera, Capítulo VI: Óscar Z. Acosta: "La Novela como Historia. La Historia como Novela".
- Trejo, Arnulfo D., *Bibliografía de Aztlán: A Guide of Information Sources*. Detroit, Gale Research, 1975.
- Trigueros, Paz., "Migración y vida cotidiana", en *Revista A*, vol. 4, núm. 8, Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, enero-abril, 1983, pp. 209-224.
- Urbina, Nicasio. "La risa como representación del horror en la obra de Reinaldo Arenas". *Hispanic Journal* 13.1 (1992): 111-121.

- Valdés, Zoe, *Te di la vida entera*.
- Valdez Luis y Stan Steiner, *Aztlán: una antología de la literatura mexicana-norteamericana*, Nueva York, Vantage Books, 1972.
- Valero, Roberto. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Miami: University of Miami Press, 1991.
- Valero, Roberto. *Humor y desolación en la obra de Reinaldo Arenas*. Tesis doctoral. Georgetown University, Washington, D. C., 1988.
- Valero, Roberto. Otra vez Arenas y el mar. En: Julio Hernández-Miyares y Perla Rozencvaig: *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasía y realidad*. Glevview, Ill.: Scott, Foresman - Montesinos, 1990.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral S. A., 1990.
- Vasconcelos José. *La Raza cósmica*, México, 1992, Espasa Calpe, Colección Austral.
- Vasconcelos, José. *Ulises criollo* (México: Editorial Botas, 1936).
- Vázquez, Carmen, "Los felices días de tres puertorriqueños de hoy: Magali García Remis, Rosario Ferré y Edgardo Rodríguez Juliá", *Revista Nos annés 80*. Hispanística XX. Bourgogne, Dijon, 7, 1989.
- Vientós Gastón, Nilita, *El mundo de la infancia*, Río Piedras, Cultural, 1984.
- Villanueva, Tino. *Chicanos. Antología histórica y literaria*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Villarreal, José Antonio. *Pocho*, (Garden City, New York: Doubleday, 1959: 2da. Edic., 1970).
- Volek, Emil. La carnavalización y la alegoría en "El mundo alucinante", de Reinaldo Arenas. En: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 1985.
- Weber, Max. *Economía y Sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1942.
- Weeks Jeffrey, *Sexuality and Its Discontents. Meanings, Myths and Modern Sexualities*. London, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Weyr, Thomas, *Hispanic United States of America: breaking the melting pot*, Harper & Row, New York, 1988.
- Witmer, Peter O. *When the Going Gets Weird: The Twisted Life and Times of Hunter S. Thompson. A Very Unauthorized Biography*. New York: Hyperion, 1993.
- Zeta Acosta, Óscar, *The Uncollected Works*, edited by Illan Stavans, Arte Público Press, Houston Texas, 1996.