

University of Arkansas, Fayetteville

**ScholarWorks@UARK**

---

Graduate Theses and Dissertations

---

8-2016

## **Ciudad Letrada y poder en la novela del Caribe hispánico contemporáneo: La noche oscura del Nino Avilés, Bachata del ángel caído y La cazadora de astros**

Amilkar Ernesto Caballero  
*University of Arkansas, Fayetteville*

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.uark.edu/etd>



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), [Comparative Literature Commons](#), and the [Latin American Literature Commons](#)

---

### **Citation**

Caballero, A. E. (2016). Ciudad Letrada y poder en la novela del Caribe hispánico contemporáneo: La noche oscura del Nino Avilés, Bachata del ángel caído y La cazadora de astros. *Graduate Theses and Dissertations* Retrieved from <https://scholarworks.uark.edu/etd/1639>

This Dissertation is brought to you for free and open access by ScholarWorks@UARK. It has been accepted for inclusion in Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of ScholarWorks@UARK. For more information, please contact [scholar@uark.edu](mailto:scholar@uark.edu), [uarepos@uark.edu](mailto:uarepos@uark.edu).

Ciudad Letrada y poder en la novela del Caribe hispánico contemporáneo: La noche oscura  
del Nino Avilés, Bachata del ángel caído y La cazadora de astros

A thesis submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy in Comparative Literature and Cultural Studies

by  
Amilkar Caballero  
Universidad Nacional de Colombia  
Master of Caribbean Studies, 2008

August 2016  
University of Arkansas

This thesis is approved for recommendation to the Graduate Council.

---

Dr. Luis Fernando Restrepo  
Thesis Director

---

Dr. Steven Bell  
Committee Member

---

Dr. Violetta Lorenzo  
Committee Member

## **Abstract**

This dissertation analyzes Edgardo Rodríguez Julia's *La noche oscura del Niño Avilés*, Pedro Antonio Valdez's *Bachata del ángel caído*, and Zoé Valdes's *La cazadora de Astros* from the perspective of the intersection between intellectuality and power. Its main thesis is that these three writers are "political" writers who postulate "possible worlds" to reconfigure the divisions of the social world carried out by power vectors in their respective nations. These reconfigurations are based on "detour" strategies that attempt to deconstruct the canonical aesthetic forms and the discourses of truth established by those vectors. The first chapter analyzes the way the three writers use language to counter and deviate from the "micromechanics" of power. The second chapter studies the way the compositional forms of the novels deviate from the bourgeois novel, the aesthetic canonical form, and make it possible for them to undo their "author-ity", to try to evade representation, and to avoid becoming instruments of the hegemonic power.

## **Agradecimientos**

Agradezco a mi esposa por todo su apoyo incondicional, su impulso continuo y su paciencia.

A mis hijos por ser mi inspiración y el motor que me motivaba a seguir. A mis padres por estar siempre a mi lado. A mi tutor, el Dr. Luis Fernando Restrepo, porque sus comentarios y el diálogo permanente que sostuvimos sobre el tema de la disertación contribuyó, en gran medida, a resolver los interrogantes que me planteé en esta investigación.

## ÍNDICE

	Pág.
1. Introducción	1
1.1 Intelectuales y poder: el escritor político y las postulaciones de mundos posibles	8
1.2 La crítica sobre las corrientes y movimientos intelectuales hispanoamericanos	32
1.3 La imagen de los tres autores	42
1.3.1 Edgardo Rodríguez Juliá: iconoclasta, irreverente, rupturas con la autoridad de la literatura	43
1.3.2 Pedro Antonio Valdez: autor nacional de la República Dominicana contemporánea	47
1.3.3 Zoé Valdés: Erotismo transgresor, crítica de la revolución cubana y re-construcción de la nación y la identidad cubana	49
2. Capítulo I. La escritura “desviada” en <i>La noche oscura del niño Avilés</i> , <i>Bachata del ángel caído</i> y <i>La cazadora de astros</i>	52
2.1 El barroco formal: heterología discursiva, opacidad y posoccidentalismo	71
2.2 La interdiscursividad Barroca: socavamiento de la ortodoxia del lenguaje y el pensamiento dominante	80
2.3 Proliferación léxica, amplificación de la materia verbal y evasión de la representación	91
2.4 Barroco, proyectos de formación de la nación y formación de subjetividades	94
2.5 La escritura como “disidencia de identidad” en <i>La cazadora de astros</i>	99
2.6 Escritura femenina versus texto escrito por una mujer	106
2.7 Escritura antilogocéntrica y caos, estrategia de liberación	111

2.8. El lenguaje soez y la aspiración a liberarse de la opresión falocéntrica	117
2.9. Barbarismos y coloquialismos: desviación de lo escritural y reconstrucción de la patria perdida	123
2.10 El culto a la palabra y la representación del lenguaje del bar en <i>Bachata del ángel caído</i> : narrativa maestra de la República Dominicana en el Postrujilla	128
2.11 Lenguaje de la vanguardia intelectual y los discursos generados en el bar: resignificación de las identidades nacionales	131
2.12 Sintaxis, microsemióticas asociadas al sexo sin compromiso y representación de los subalternos dominicanos	137
2.13 El lenguaje de las bachatas y la re-configuración de lo social premoderno en la República Dominicana	145
2.14 Conclusiones	152
3. Capítulo II. La desviación en las estructuras de ordenación superior y la impugnación de la estética de la política	156
3.1 Del testimonio a las seudo-novelas / seudo-testimonios. <i>La cazadora de astros</i> , un caso ilustrativo	168
3.2 Espacio indeterminado y cubanía liminal, identidad posible postulada en la <i>Cazadora de astros</i>	172
3.3 Fusión de autor y narrador: canalización del horizonte de expectativas de los lectores reales	177
3.4 Fusión de historias y temáticas: crítica del poder	180
3.5 Caos más orden: otra forma de ubicarse en el espacio liminar	184
3.6 Performance verbal y postura crítica	187
3.7 <i>La noche oscura del niño Avilés</i> : En busca de la crónica-novela	193
3.8 La polifonía de Bajtún como aspiración máxima de la poética de Rodríguez Juliá	202

3.9 El realismo grotesco en <i>La noche oscura</i> : la cultura popular puertorriqueña versus el pensamiento ideológico burgués	209
3.10 El realismo grotesco como vehículo de desestabilización de la cultura hegemónica y de la novela burguesa	212
3.11 <i>Bachata del ángel caído</i> y la aspiración a aprehender la percepción de “acercamiento” a la experiencia estética	225
3.12 El pastiche: imitación de realidad emergente y nueva forma de aprehenderla	227
3.13 Disminución de la autor-idad del escritor: reconfiguración de la visibilización y la participación en la esfera de lo público	234
3.14 Conclusiones	248
4. Conclusiones finales	251
Bibliografía	264

## 1. Introducción

Esta disertación analizará las relaciones entre intelectualidad y poder en tres novelas escritas en el Caribe hispanico a finales del siglo XX y comienzos del XXI. *La noche oscura del niño Avilés* (1984)<sup>1</sup>, tercera novela de Edgardo Rodríguez Juliá, *Bachata del Ángel Caído* (1999)<sup>2</sup>, primera novela de Pedro Antonio Valdez y *La cazadora de astros* (2007)<sup>3</sup>, una de las últimas novelas de Zoé Valdés, tienen como uno de sus ejes temáticos la problematización del rol del intelectual frente a las dinámicas del poder, frente a su relación con los grupos subalternos en esas dinámicas y frente a los grupos de intelectuales que los antecedieron. Esta problematización se lleva a cabo a partir de una “batalla” contra la representación y de otra contra procedimientos de “elitización” que separan al escritor de las masas subalternas no intelectuales, tales como el uso recurrente de técnicas literarias, el empleo de un lenguaje culto y ampuloso y el uso de referencias eruditas y circunscritas al campo intelectual. Edgardo Rodríguez Juliá hace uso de un lenguaje y una cosmovisión barroca que lo aleja del lenguaje académico al conjugar lo culto con lo bajo y lo soez. Asimismo, Rodríguez Juliá busca deshacer su autor-idad usando la polifonía narrativa, pues los sucesos de la trama son relatados por muchos narradores. Pedro Antonio Valdez busca evadir la representación presentando a los

---

<sup>1</sup> Para este trabajo he utilizado la siguiente edición de este texto: Edgardo Rodríguez Juliá, *La noche oscura del Niño Avilés*, Ediciones Huracán, 1984, Río Piedras, 332 p. Para evitar la proliferación de notas, las páginas de las citas de la novela se encontrarán en paréntesis introducidas por la letra p.

<sup>2</sup> Para este trabajo he utilizado la siguiente edición de este texto: Pedro Antonio Valdez, *Bachata del ángel caído*, Isla Negra Editores, 2000, Santo Domingo, 187 p. Para evitar la proliferación de notas, las páginas de las citas de la novela se encontrarán en paréntesis introducidas por la letra p.

<sup>3</sup> Para este trabajo he utilizado la siguiente edición de este texto: Zoé Valdés, *La cazadora de astros*, Debolsillo, 2009, Barcelona, 345 p. Para evitar la proliferación de notas, las páginas de las citas de la novela se encontrarán en paréntesis introducidas por la letra p.



subalternos a partir de la inserción de trozos de bachatas y boleros que van sugiriendo desarrollos argumentales en esta, su primera novela. Similarmente, Zoé Valdés busca romper los circuitos académicos que emparentan al intelectual voluntaria o involuntariamente con el poder hegemónico, a través de la construcción de una sintaxis caótica y un lenguaje procaz.

Hay en los tres textos una mise en abyme de la figura del intelectual que refuerza y hace explícita esa problematización. En *La noche oscura del Niño Avilés* asistimos a la parodia al intelectual de la Ciudad Letrada colonial y a la caracterización del intelectual que pretende ser vocero del pueblo. En la novela, dos obispos y jefes de la ciudad donde se desarrolla la historia, al igual que dos cronistas, son carnavalizados con el fin de mostrar sus falencias, y un poeta, a quien el narrador llama “el poeta del pueblo”, va aportando datos sobre la comunidad local con notas a pie de página. En *Bachata del ángel caído* encontramos la parodia del intelectual tipo boom, el cual en términos generales, puede describirse como proclive a la representación. El autor se mofa del personaje Benedicto Pimentel, un joven que quiere ser escritor y que pretende, a través del uso del lenguaje que hablan las clases subalternas, ser portavoz de su cosmovisión en la novela que está escribiendo. Pedro Antonio Valdez además inserta a un alter ego de sí mismo, el escritor Pedro Antonio Valdez, al final de la novela como una forma de moldear su imagen de autor<sup>4</sup> como sujeto perteneciente a los grupos subalternos. Ese Pedro Antonio Valdez, escritor, llega al bar donde pasa la mayor parte de la acción a conversar con el Gua, uno de los personajes centrales del relato. Zoé Valdés estructura toda la novela a partir de dos intelectuales cuya vida es puesta en escena. Remedios Varo es una pintora surrealista española que se opone a la dictadura de Franco en España y Zamia es una poetisa cubana que

---

<sup>4</sup> Tomo el término *imagen de autor* de Dominique Maingueneau (2004) quien lo define como la elaboración conjunta entre autor y otros actores del campo estético que influye en la manera en que se recibe y co-crea la obra de aquel por parte de los lectores y que responde a los intereses particulares de todos los actores de ese campo.

quiere escribir novelas y que lucha contra la opresión y la violencia física de su esposo y la ideológica del Régimen Castrista.

En estas tres novelas, los tres autores parecen responder, por un lado, a las pulsiones de los vectores particulares del poder en sus naciones, y por el otro, a las relaciones que los intelectuales anteriores establecieron con el poder hegemónico. Rodríguez Juliá pretende corregir la exclusión de grupos subalternos (“los resentidos”, como los llama el mismo autor) del proyecto nacional de la isla llevados a cabo por las élites y apoyadas por grupos intelectuales desde la época republicana hasta las generaciones del 30 y el 50 del siglo XX. Entre esos grupos están por supuesto, los cuerpos enfermos de los negros y mulatos que protagonizan su novela y que no pueden ser disciplinados e higienizados dentro del patrón cultural de la familia y la sociedad burguesa que vemos por ejemplo en *La charca* de Zeno Gandía<sup>5</sup>. A diferencia de los intelectuales de la Generación del 30<sup>6</sup> como Pedreira y Luis Llorens Torres, Rodríguez Juliá no romantiza a ninguno de los grupos sociales que conforman la nación puertorriqueña y más bien, los muestra con virtudes y defectos. Con la Generación del 50 hay coincidencias en la puesta en entredicho del escritor intelectual, particularmente con José Luis González, pero divergencias abismales en el hecho de evadir las normas lingüísticas y estéticas canónicas a través del empleo de un lenguaje barroco y de la construcción de géneros

---

<sup>5</sup> Para un estudio de la higiene racial en este texto, véase el texto de Gabriela Nouzeilles, “Modernidad e higiene racial en “La charca” de Zeno Gandía” (1997).

<sup>6</sup> Los escritores de la Generación del 30 en Puerto Rico tienen una visión “blanqueada del puertorriqueño (Torres-Robles, 1999, p. 249) y mitifican y romantizan la figura del jíbaro como estrategia para la construcción de una idea de nacionalismo (Sancholuz, 1997) que se oponga a la injerencia neocolonial de los Estados Unidos en el siglo XX. También, se caracterizan por la hispanofilia (Moreno, 2012, p. 17) sentimental que la revisión de la historia que hace Juliá en esta novela cuestiona problematizando y cuestionando el legado de España.

altamente híbridos así como del uso de géneros de la “baja” literatura como la novela-crónica, estructura de ordenación superior en *La noche oscura del niño Avilés*<sup>7</sup>.

En *Bachata del ángel caído*, Pedro Antonio Valdez responde a las reconfiguraciones de lo social operadas por las políticas económicas de Joaquín Balaguer durante el período de “los doce años”, en la que este caudillo emprendió la modernización de la estructura económica del país<sup>8</sup>. Esta novela intenta configurar las relaciones de los subalternos en el nuevo mundo modernizado y urbanizado generado por esas políticas, así como caracterizar las subjetividades emergentes de ese nuevo escenario. Es por eso que su novela recrea el microcosmos del bar donde interactúan y construyen significados sobre la realidad y sobre sí mismos, los sujetos que esa modernización arrojó: tígueres ácidos y embaucadores, prostitutas y mujeres que dominan su sexualidad y las relaciones con los hombres, homosexuales, drogadictos y “machos” no tan “machos”, entre otros. Asimismo, esta novela revela un deseo del autor de configurar su imagen en oposición al escritor intelectual encerrado en su torre de marfil y que construye su material estético a partir de la lectura de textos escritos, o al escritor que se presenta como vocero de los subalternos sin realmente abrazar su cosmovisión o ser parte de su mundo. La novela va deconstruyendo al escritor intelectual tipo boom a través de la parodia de Benedicto Pimentel, para presentar al final, al intelectual que se nutre de la realidad, que la vive para poder contarla con la inserción del arte ego del escritor que ya mencioné, como una subjetividad más propia del bar<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> La Generación del 50 en Puerto Rico representa la inserción de la técnica vanguardista en la literatura de la nación. Como señala Edna Acosta Belén (1986), ellos “incorporaron además importantes innovaciones técnicas a la narrativa puertorriqueña tales como el uso de la retrospectiva o “flashback,” el fluir de la conciencia y el monólogo interior, y las corrientes filosóficas del existencialismo y del absurdo” (p. 221).

<sup>8</sup> Para una caracterización de los procesos de modernización económica llevada a cabo durante el segundo mandato de Balaguer véase Emelio Betances (2004).

<sup>9</sup> En un diálogo informal con el autor (Caballero, septiembre de 2015), me confesó que lee muy poca literatura exceptuando a autores del boom, entre ellos García Márquez y Vargas

Es quizá en el texto de Zoé Valdés donde se aprecia la mayor injerencia del campo político en la configuración del material estético. Valdés percibe el accionar del Régimen Castrista como “totalitario” y “represivo”, a gran parte de la sociedad civil internacional como desconocedora de esos “abusos” y a algunos intelectuales como simpatizantes de ese régimen. Por eso, en la novela busca mostrar los mecanismos de esa represión, exponer esos abusos y develar la forma en que intelectuales “se ponen a los pies” del régimen por conseguir prebendas, como es el caso de Pablo, el esposo de la protagonista, por ejemplo. De igual forma, Valdés apunta a moldear su imagen de autora a partir de impactar el polo de la recepción<sup>10</sup>, de condicionar la forma en que sus lectores leen sus textos. Así, se asegura de que quien lea sus libros, lea a “Valdés”<sup>11</sup>, es decir, intérprete a través de los filtros de “autora miembro de la disidencia intelectual cubana”, “crítica feroz del régimen en Cuba” y “constructora de una Cuba no revolucionaria”.

Se percibe en las tres novelas una intención de postular mundos posibles en los que existan “nosotros nacionales” más incluyentes y en el que las jerarquías sociales construidas por las estéticas de las políticas lideradas por las élites gobernantes sean menos excluyentes.

---

Llosa, y que para escribir una novela debe meterse en el mundo de la gente sobre la que va a escribir. Su segunda novela, *Carnaval en Sodoma*, fue escrita después de que el autor vivió en un bar por varios meses.

<sup>10</sup> Según Maingueneau (2015), cuando un individuo (lector) decide entrar en comunicación con un texto (obra literaria, en este caso) lo hace guiado por la imagen que tiene de su autor. Así, es el polo de la recepción (de los tres del proceso comunicativo), el que “condiciona además el conjunto de las estrategias de interpretación” (p. 29) de ese individuo que entra en comunicación con ese texto.

<sup>11</sup> Maingueneau (2015) pone el ejemplo del salvaje de *Brave New World* que “lee las obras de Shakespeare sin saber quién es Shakespeare y en qué época vivía” (p. 29), lo que implica que realmente no lee a Shakespeare pues no tiene una imagen de él, no posee el conjunto de construcciones textuales que han edificado su obra y que provienen no solo del autor mismo y sus textos sino de otros actores del campo estético como los críticos y la industria editorial, por ejemplo.

Se percibe además, una preocupación frente al rol que sus predecesores tuvieron frente a la construcción de aquellos “nosotros excluyentes” y aquellas jerarquías sociales. Esta diada *poder escultor de lo social / intelectual aliado de ese poder*, programa gran parte de los trayectos de sentido de las obras. De ahí, las puestas en escena de los intelectuales y su importancia en el deseo de injerencia en el mundo de lo social patente en esas novelas. En consecuencia, el interrogante central que guiará este trabajo es, ¿De qué manera los tres autores en estas novelas escapan de las dinámicas del poder que los subsumen y plantean reconfiguraciones de lo sensible que contrarresten las estéticas de las políticas que han “esculpido” sus sociedades? De esta pregunta se desprenden otras preocupaciones que también guiarán el desarrollo de la investigación, tales como, ¿Qué imagen de autor construyen de sí mismos para evadir la representación y los mecanismos de elitización que los acercan a las estéticas de esas políticas? y ¿Cuál es la actitud de los escritores hacia el material literario y hacia los subalternos? Es necesario señalar que esta investigación se justifica en la medida en que estudia las tres novelas en relación con géneros canónicos (tomas de posición frente a la novela burguesa) y no canónicos (similitudes y diferencias con intelectual solidario del testimonio) y a partir de esto permite comparar el carácter irruptor que pueden llegar a tener las “formas de novela” posburguesa frente a otras formas de deconstrucción del poder hegemónico. En consecuencia, el trabajo plantea un análisis crítico que privilegia la especificidad, que atiende a la forma como los autores lidian con los vectores del poder<sup>12</sup> particulares en cada una de sus naciones. Sería importante, sin embargo, estudiar un corpus

---

<sup>12</sup> Cada vez que introduzca este concepto me referiré a los vectores del poder particulares a los que los autores responden con postulaciones de mundos posibles. Se puede afirmar que en el caso de Rodríguez Juliá hablamos de las construcciones de nación excluyentes y del sujeto nacional (el jíbaro) apoyadas por las generaciones del 30 y del 50 y de la injerencia neocolonial de los Estados Unidos. En el caso de Pedro A. Valdez nos referimos a la “estética de la política” instituida por la Dictadura Trujillista, cuyo injerencia se extendió hasta finales del siglo XX, y por las medidas económicas y sociales llevadas a cabo durante el gobierno de Joaquín Balaguer. En el caso de Zoé Valdés, esos vectores están evidentemente asociados a la “estética de la política” construida por el Régimen Castrista.

más extenso de novelas producidas en el mismo período para poder establecer regularidades en las literaturas de la región.

El primer capítulo de esta disertación dará cuenta de las formas lingüísticas presentes en los textos que los convierten en una forma de imaginación histórica que establece un diálogo crítico con las formas de la colonialidad del poder instauradas por los procesos de globalización financiera y cultural. De igual forma, este capítulo problematizará los encuentros y desencuentros que a partir de la relación lenguaje / poder los tres escritores plantean con la ciudad escrituraria anterior a ellos.

El lenguaje es visto entonces como una posible forma de “detour”, una desviación del canon, del nomos, que socava la autoridad del dominador. El análisis, por ende, se basará en el contraste entre el lenguaje usado por Rodríguez Juliá, Valdez y Zoe Valdés y el usado por los escritores del boom, sus precursores, los de la literatura fundacional, e incluso, los de la época colonial.

El segundo capítulo analizará las tres novelas desde la perspectiva de su diálogo crítico o acrítico con las estructuras de ordenación superior de los textos y con el canon estético occidental. El objetivo primordial es entender la relación entre los géneros literarios y el campo ideológico a partir de la posición que asumen los autores frente a los estándares establecidos por los actores dominantes del campo artístico del género novela y las implicaciones de tipo ideológico que subyacen a esa estructuración genérica. Este capítulo partirá de una reflexión sobre la hipercanonización de géneros “menores” como el testimonio y la “devaluación” de

géneros “mayores” como la novela impulsados por la crítica literaria a partir de los años ochenta.

Asimismo, en este capítulo se discutirá la visión de los autores frente al rol y la importancia la función y la imagen autorial en los textos literarios. Todo el análisis se fundamenta en el estudio de los articuladores semióticos usados en las obras así como en las innovaciones que introducen o sus apegos a la estructura de la novela burguesa. Finalmente, este capítulo describirá los “sub-géneros” de la novela que cada autor estructura, para acercarse o alejarse del canon estético instaurado por las vanguardias<sup>13</sup>.

### **1.1 Intelectuales y poder: el escritor político y las postulaciones de mundos posibles**

La puesta en escena del rol del escritor tiene profundas implicaciones para las estéticas hispanoamericanas. A partir de la década de los setenta, y por primera vez desde su

---

<sup>13</sup> El concepto de vanguardia en este trabajo se entiende siguiendo a Peter Bürger (2000), como una instancia autocrítica pues critica las formas del arte posromántico (p. 62) y a Octavio Paz (1976), como una tradición de la ruptura del canon estético. Estas rupturas se realizan, sin embargo, en la mayoría de los casos, dentro de los parámetros de la “alta” literatura y no con la inclusión de elementos de lo popular o de la cultura de masas. De esta manera las vanguardias, tanto europeas como latinoamericanas, tienden a la autonomización de la esfera del arte. La vanguardia Latinoamericana, de acuerdo con Alfredo Bosi (2002), toman de las europeas esa idea de autonomización e imitan, sobretudo al principio, mucho de ellas, pero tienen al mismo tiempo “demasiás de originalidad” (p. 20) que surgen de su condición de vanguardias “enraizadas” pues son un proyecto estético que encuentra en su propio hábitat los materiales, los temas, algunas formas, y principalmente, el ethos que informa el trabajo de la invención” (Bosi, 2002, p. 27). Las vanguardias latinoamericanas arrancan en 1914 con la lectura del manifiesto *Non Serviam* por Vicente Huidobro (p. 37) y se extienden hasta el boom, y como lo propongo más adelante, hasta el neobarroco. Schwartz (2002) enfatiza su carácter utópico (y aquí, por supuesto, tiene su mente más que todo en el boom, y señala el hecho de que “no se puede limitar la vanguardia a un perfil estético único” (p. 42). Borges, por ejemplo, intenta salirse de la tradición de la ruptura de formas de la alta literatura e intenta acercarse a formas de la literatura popular como forma de ruptura.

establecimiento, la ciudad letrada ve la necesidad de atenuar las formas en que su “función ideologizante” (Rama, 1968) se materializa. La propuesta de Rama en este sentido, como en la mayoría de sus hipótesis sobre la ciudad letrada, es una abstracción que busca explicar la forma en que los intelectuales interactúan con las estructuras de poder a lo largo de la historia hispanoamericana. No entiendo esa función ideologizante (como la hace Rama) como el apego a una agenda política del escritor que se alinea con los estamentos del poder para construir discursivamente mensajes que buscan enraizar la hegemonía de las élites dominantes en las mentes de los subalternos, sino como un compromiso con la problematización, en el ámbito de lo estético, de las construcciones sociales y los “discursos de verdad” prescritos por los vectores de ese poder a lo largo de la lucha por la supremacía de unos individuos sobre otros en sus naciones y regiones que no supone (por lo menos de manera directa) la institucionalización de nuevos discursos de verdad sino la creación de un escenario dialógico en el que se cuestione a los anteriores y se construya otro escenario posible donde nuevos discursos de verdad emerjan.

En este trabajo busco develar la forma en que esa función (que no es politizada sino política. Discutiré esto más adelante) se concretiza en cada uno de los textos escogidos estableciendo como marco de referencia las formas en que se materializó en épocas anteriores en intelectuales de sus respectivas naciones. Propondré que solo a partir del diálogo con esas formas anteriores es que se puede entender las formas de esa función que sus trabajos estructuran pues como señala Bourdieu (1995), "cada toma de posición (temática, estilística, [ideológica] etc) se define (objetiva y a veces intencionalmente) respecto al universo de las tomas de posición y respecto a la problemática como *espacio de los posibles* que están indicados o sugeridos..." (p. 345). En otras palabras, las obras literarias remiten y dialogan ineluctablemente, con las propuestas estéticas y el contenido socio-ideológico presente en



obras anteriores y proyectan estos contenidos en las obras que le sucederán conformando una especie de palimpsesto (no solo estético como lo propuso Genette, 1988, sino político).

Además, esta nueva capa del palimpsesto no solo se superpone a capas anteriores sino que se propone así misma como capa anterior para las futuras). Coincido con Casanova (2001) en la necesidad de evitar el “monadismo radical” que práctica la crítica literaria y que consiste en concebir la obra literaria como una “obra singular e irreductible” “una unidad perfecta que sólo podría medirse por sí misma, sin remitir a ninguna otra cosa” (p. 13). Se trata entonces de considerar el “conjunto de la configuración”, término que Casanova presta de Foucault.

Para Casanova “cada libro escrito en el mundo y declarado literario sería una ínfima parte de la “combinación” de toda la literatura mundial” (p. 14). La literatura escrita en

Hispanoamérica es esencialmente posoccidental pues como ha dicho Borges (2001), mirándolo desde el plano estético, los latinoamericanos como los únicos que leemos las literaturas de otras partes del orbe, y debido a la simbiosis étnica, de historias y de cosmovisiones fruto de la experiencia colonial, y a coyunturas geopolíticas (la guerra fría, por ejemplo) lo es también en el plano de lo socio-ideológico.

Es necesario establecer la diferencia entre la puesta en escena del intelectual y su rol en una obra literaria y las formas en que los escritores se "desvían" de los estándares de la República Mundial de las Letras (como lo acuñó Casanova, 2001) y del intelectual que se sitúa dentro de ella. Mi hipótesis en este sentido es que la *Noche oscura del Niño Avilés*, *Bachata del ángel caído* y *La cazadora de astros* además de hacer una myse en abyme del rol del intelectual, configuran formas de detour (en el sentido de Glissant, 1997) que son consecuentes con sus cuestionamientos del contenido socio-ideológico de esos palimpsestos del campo político. Forma y contenido en estas obras responden, mayormente, a una problematización del "inconsciente político" (Jameson, 1991) y del "espacio de los posibles

literarios" (Bourdieu, 1995). Los *myse en abyme* son metarrelatos que ayudan a solidificar la propuesta formal y del contenido de estas obras esclareciendo el propósito de sus autores.

Asimismo, esta puesta en escena de la intelectualidad revela una especie de trauma, de autocritica y de sentimiento de culpa frente al papel que el intelectual en Hispanoamérica ha desempeñado en la región desde la colonia hasta la década del 70.

De igual forma, es necesario señalar que la narrativa hispanoamericana no puede ya más alegorizar (y reformular) tan fácilmente las naciones o comunidades imaginadas de la región pues éstas han sido colonizadas, minimizadas y subsumidas por la normativización y la regulación de los gobiernos de facto y gobiernos pseudo-democráticos que obedecen a lógicas supraestatales, verbigracia, la del mercado y la de la industria cultural como herramienta expansiva imperialista. En otras palabras las narrativas maestras (Sommer, 2004), o la equivalencia entre esfera privada y esfera pública (Jameson, 1981) hecha por los autores del boom, asumen otra apariencia. Lo que el neoliberalismo y la dictadura en realidad castran es la posibilidad de una comunidad imaginada que supere las fronteras territoriales creadas con el establecimiento de los estados nacionales. Por supuesto, los efectos de la implantación de las medidas neoliberales en los setenta genera procesos de Diáspora Latinoamericana hacia centros metropolitanos, particularmente hacia los Estados Unidos, que complejizan aún más la noción de nación como un ente que agrupe a los individuos que comparten un territorio a partir de rasgos culturales y atavismos que los ligen a una raíz (o incluso a múltiples raíces como en el caso del Caribe. El concepto de rizoma propuesto por Glissant, 1990, tan apropiado para las culturas caribeñas, podría no serlo para estas comunidades "transterritoriales" por las nuevas intersecciones culturales causadas por las migraciones). Por eso no es tan fácil recrear la realidad de sus países y regiones desde una

perspectiva panamericanista como lo hicieron los autores del boom<sup>14</sup> o, en otras palabras, no es posible imaginar una comunidad cuyos lazos no vayan dados por la normativización de la ley o un miembro de esa comunidad no circunscrito a la ciudadanía instituida por esa ley. No es posible ya alegorizar los pueblos hispanoamericanos a lo largo de su historia en estrecho vínculo con occidente a través del cronotopo de la aldea posmoderna enmarcada en lo mágico-realista como rasgo inherente a sus sociedades como lo hace García Márquez con su Macondo. Tampoco es posible visibilizar a los subalternos hispanoamericanos (campesinos desclasados, comunidades indígenas, no proletarios) a partir del desmonte del logocentrismo de la alta literatura occidental a través de la inclusión de elementos de la cultura oral de México como lo hizo Rulfo. Esto se debe tanto al impacto de las medidas neoliberales en la reconfiguración de la jerarquía del conocimiento (entronización del técnico y rebajamiento del académico y de la universidad) como a una “desjerarquización cultural” (Beverley, 2003, p. 340) impulsada por la misma academia universitaria. En este sentido, Beverley (2003) admite que el universalización del mercado y la globalización han logrado mucho más que los académicos, en primer lugar, por la paradoja en que ellos se ven insertos cuando se trata de representar a los subalternos con miras a propugnar por reivindicaciones para ellos y que para Beverley (2011) consiste en deshacer la autoridad de la alta cultura desde la que emprenden el estudio y al mismo tiempo seguir siendo parte de esas instituciones. Esas instituciones según Beverley contienen discursos implicados en la perpetuación de la

---

<sup>14</sup> Como anoté anteriormente, el Boom es el clímax de nuestra vanguardia “enraizada”. Es el momento de sustitución del canon estético occidental, por lo que Avelar (1999) lo llama edípico (p. 23). Donald Shaw (1995), por su parte, señala como sus rasgos centrales el excesivo elitismo, el dificultar al lector, de manera deliberada, la comprensión del texto, el uso excesivo de la técnica y un también excesivo deseo de universalización que va en detrimento de lo local (p. 11). Mientras las vanguardias presentan un estatus muy aurático (Schwartz, 2002, p. 42), el Boom busca “una restauración de lo aurático en lo posaurático (Avelar, 1999, p. 11). Según Avelar (1999) el Boom asigna al escritor un papel fundacional, adánico (p. 10). El boom sustituye la política por la estética (p. 26), de ahí su “carácter politizado”.

subalternidad. En este sentido, los roles que asumen los intelectuales responden tanto a la tensión mencionada con el poder como a esta encrucijada frente a los subalternos que hace parte de esa tensión. Y en segundo lugar, porque existe en su producción una tensión no resuelta entre esa desjerarquización y la conservación de los privilegios (entre ellos el de la autoridad hermenéutica como apunta Beverley, 2003) que esa jerarquización les otorga. Beverley señala que esta primacía de lo técnico en la era neoliberal ocurre por una abundancia de intelectuales y no por su falta (p. 341). Agregaré que esto también ocurrió por la excesiva importancia que las élites en América, en particular, dieron a este tipo de intelectual con el fin de canalizar el prestigio de este frente a los subalternos para su beneficio.

Es en este mismo sentido que Gramsci (1999) concibe la relación entre el grupo dominante y el intelectual orgánico. Gramsci es consciente de la instrumentalización que los primeros pueden llegar a hacer de ellos y de cómo ellos son "the dominant group's deputies exercising the subaltern functions of social hegemony and political government" (p. 145). Y aunque Gramsci menciona solo como el grupo dominante aprovecha su prestigio (se refiere a aquellos que pertenecen al campo político o al campo económico), sabemos que en Hispanoamérica, como lo ha explicado Rama (1998), es el intelectual quien goza de un prestigio casi "divino" que fue aprovechado por las élites para conseguir, a través de ellos, el consentimiento pasivo o activo de las masas. Como Gramsci lo teorizó, el grupo dominante tiene diversas formas de instrumentalizar a los intelectuales. Una de ellas es formando sus propios intelectuales orgánicos. La segunda es atrayendo a los intelectuales orgánicos de los grupos subalternos hacia su aparato de poder, y la otra consiste en "to assimilate and to conquer the traditional intellectuals" (Gramsci, 1999, p. 142). Esto produce un "desclasamiento" de los intelectuales que los hace sentirse como un grupo autónomo, sin

adscripción a una clase social particular o como parte de una clase exclusiva (sobre todo en Hispanoamérica por la importancia que se les otorgó hasta la década del 60), la de los intelectuales. Gramsci ve este fenómeno como una “utopía social” (1999, p. 138), pero en realidad, en regiones como Hispanoamérica, son las condiciones del campo ideológico descritas arriba las que producen en los intelectuales esa sensación de no ser orgánicos de los subalternos o de la burguesía sino de ser formados por las fuerzas de un campo intelectual autónomo. Es por esto, por ejemplo, que Rodríguez Juliá se presenta como un adalid de la lucha por reivindicar a los “resentidos” (sujetos obliterados de los proyectos de formación de la nación en Puerto Rico), aunque no se siente parte integral de ese grupo, sino que se ve como un intelectual que tiene, incluso, una estirpe de intelectual. Los resentidos siguen siendo para él, un grupo “otro”, no una parte de su “nosotros”. Y si bien Pedro Antonio Valdez en *Bachata del ángel caído*, podría pensarse como un intelectual orgánico de los subalternos por su procedencia provinciana (nació en el barrio pobre llamado El Riito de la Vega, y hace apología de la bachata, ritmo musical asociado a las clases bajas), su recurrencia a la técnica y a las referencias eruditas, así como por su puesta en escena de sí mismo en la obra como un escritor que llega a un bar e interactúa libre y familiarmente con el Gua (uno de los “tipos” de las clases subalternas en el postrujillato) pero al mismo tiempo marca su diferencia a través del lenguaje que usa, puede revelar que en su inconsciente se siente también parte de esta clase intelectual.

Es necesario en este punto avanzar una definición del concepto de intelectual que nos permita enmarcar a los tres autores dentro de corrientes de pensamiento intelectual en sus respectivos países y analizar las fuentes intelectuales de las que se nutren. Bolaño y Zapata Olivella proponen definiciones del intelectual en sus novelas *Nocturno de Chile* (2000) y *Chambacú corral de negros* (1967). El General Pinochet de Bolaño le dice al Sacerdote Urrutia Lacroix que Allende no es un intelectual porque no lee ni escribe y Máximo, el

protagonista de Chambacú es considerado como tal porque hace estas dos cosas, las cuales ningún otro chambaculero hace. En Rama (1998) encontramos una definición que nos servirá de punto de partida. Rama afirma que los intelectuales son conciencias que elaboran mensajes y definen modelos culturales destinados a la conformación de ideologías públicas (p. 37).

Esta definición incluye los dos conceptos que este trabajo pondrá a dialogar con el del intelectual, a saber, el de poder y el de subalternidad pues mi hipótesis central es que las tres novelas que estoy analizando (de manera similar a gran parte de la literatura de la región posterior a las vanguardias y al boom) estamos ante intelectuales posburgueses que postulan mundos nuevos posibles que intentan romper la estructura inclusión/exclusión (columna vertebral de los proyectos políticos de la región que organizaron las naciones a partir de las independencias del siglo XIX) a partir de estrategias de desviación basadas en la creación de formas novedosas de estructuración del material literario y de construcción discursiva, y que buscan hacer emerger a las subjetividades que han sido obliteradas por la “estética de la política”<sup>15</sup> y “representadas” por el “arte polítizado” así como cambiar las jerarquías en las acciones de tipo político que rigen las relaciones entre los diferentes sujetos de las naciones. Esta postulación de nuevos mundos está mediada por el rol del intelectual, el cual es puesto en cuestionamiento, por un lado por una especie de recriminación que este intelectual posburgués hace a la “clase” intelectual de la que son herederos porque el tipo de literatura que imperó en el Caribe Hispánico (y en toda Hispanoamérica) desde la época posindependentista apoyó esas obliteraciones a través de la representación y la institucionalización de las relaciones entre las subjetividades representadas; y por otro lado. Es necesario señalar asimismo, que la labor de los intelectuales se estructura en estrecha relación con el arraigo o la recusación del poder hegemónico en las masas y no en una sola vía. Por supuesto, Rama concibe la labor del intelectual como casi por completo en

---

<sup>15</sup> Como lo entiende Ranciere (2005) y que discutiré más adelante en detalle.

complicidad con el poder dominante aunque tibiamente reconozca que para 1920 pareció posible que los intelectuales interactuaran con el público sin que esta mediación fuera condicionada por el poder. Rama concibe el poder y la ciudad letrada – así como las formas de interrelación entre ellas – como entidades casi inmutables. Esta concepción impide analizar los trayectos ideológicos resultantes de la tensión constante entre poder e intelectuales que tiene siempre como referente a las clases subalternas. En efecto, bien sea por la consolidación del status quo o la aspiración de cambio de poder a manos de la ascendente clase media letrada, o por la representación en dinámicas de resistencia, los intelectuales y las clases políticas dirigentes construyen y usan elaboraciones del concepto de los subalternos para sus aspiraciones relacionadas con el poder. La cuestión es quién y cómo se domina o representa a los de abajo. En esta dinámica estos últimos son casi siempre objetos pasivos y los agentes del poder junto a los intelectuales en Hispanoamérica los sujetos que les proveen lo que no tienen, agencia y liderazgo. Estos intelectuales son “cómplices en la persistente constitución del Otro como una sombra de sí mismos” y han estado “atrapados en el debate de la producción de ese Otro” (Spivak, 1988, p, 12). Es necesario, entonces, problematizar al “intelectual político” en virtud a la posición que asume frente a su autoridad como creador en la medida en que él crea posibles divisiones del mundo sensible, revaloraciones de los sujetos políticos y nuevos parámetros que rijan las relaciones entre estos. En suma, el concepto de intelectual posburgués en el que incluyo a Rodríguez Juliá, Valdez y Valdés es el resultado directo de la función ejercida por los intelectuales del período republicano, de las vanguardias y del boom, en su mayoría intelectuales políticos. Este concepto de intelectual está atravesado por las nociones que del intelectual se construyeron en esos períodos de la historiografía literaria en Latinoamérica. Este intelectual posburgués es político en virtud a que postula esas reconfiguraciones del mundo de lo sensible y de las subjetividades, asume un postura crítica frente al excesivo elitismo y la exagerada autor-idad

que el intelectual había alcanzado en el boom, y propone rupturas con el canon instaurado por las estéticas anteriores. Estas rupturas implican no solo una reconfiguración de las reglas artísticas como en la vanguardia, sino la combinación de estas con elementos de la cultura de masas y la cultura popular.

En segunda instancia, es necesario describir las relaciones entre el poder y el discurso. El Foucault de *Genealogía del racismo* (1976), postula que las relaciones de poder que caracterizan “el cuerpo social” de las sociedades contemporáneas funcionan a partir de “una producción, circulación, un funcionamiento de los discursos” (p. 28). Foucault es categórico al afirmar que

no hay ejercicio del poder posible sin una cierta economía de los discursos de verdad que funcione en, a partir y a través de esta cupla: estamos sometidos a la verdad de la producción del poder y no podemos ejercer el poder sino a través de la producción de verdad” (1976, p. 28)

Foucault conecta de esta manera las nociones de discurso, poder y verdad. Es fundamental para esta tríada el concepto de poder que Foucault aporta en este documento. Para él, el poder no puede ser pensado como algo estático ubicado en un lugar o persona específicas, ni es un bien que se adquiere sino que circula y transita a través de los individuos (pp. 31-32). Además, el poder construye a los sujetos y, por ende, estos son un efecto del mismo y hacen parte de su composición (p. 32). Esta construcción pasa por los componentes de la “micromecánica del poder” (p. 34), que incluye, entre otras cosas, el lenguaje materializado en los discursos de diversas disciplinas (Foucault da especial énfasis en este texto al discurso jurídico que apoya la consolidación de la hegemonía del poder dominante). Esto nos ayuda a entender porque los discursos de representación adquirieron gran relevancia en los procesos de construcción y consolidación de estados nacionales en Hispanoamérica,



por ejemplo. Foucault sigue aquí la lógica de la posmodernidad que supone lo real como textualidad o lo que es igual, la realidad como construcción discursiva que se deriva del cambio de paradigma del sujeto moderno al del lenguaje en la posmodernidad. Para él, el poder es ubicuo y avasallador pero los posibles focos de resistencia a él no parecen tener mucha relevancia dentro de su propuesta.

Martín-Barbero (2003a) afirma que el discurso es poder en la medida en que “en él hay materia, hay trabajo y no solo signos, estructuras de significación” (p. 68) y que “estudiar las reglas de engendramiento de lo discursivo es estudiar reglas y relaciones de poder” (p. 70). En otras palabras, entender el entramado discursivo que subyace a un texto pasa necesariamente por develar las condiciones del campo político que fueron determinantes para la estructuración de esos discursos. Martín-Barbero también propone este énfasis superlativo en el poder cuando escribe,

El poder ha reclamado siempre el control del lenguaje y los discursos. No hay sociedad, por pequeña que sea, que no reglamente la producción y distribución de los discursos. Toda palabra tiene - o puede tener - “consecuencias sociales”, y desde ese momento el qué, el quién, el cómo y el con qué, todo el dispositivo discursivo, será objeto de una cuidadosa y constante regulación social. (2003a p. 70)

Martín-Barbero sigue la perspectiva de Foucault que señala que el poder funciona como trasfondo de todas las actividades del ser humano, como telón de fondo para ellas, particularmente para los discursos. El poder es para él algo casi etéreo, difícil de detectar y además es algo “oscuro” (p. 69), un “código” que permea todos los discursos y prácticas humanas. El discurso por su parte no está hecho simplemente de palabras inofensivas sino de fuerte contenido ideológico, de mensajes que se conviertan en verdades para establecerse y sostenerse. Así, Martín-Barbero equipara poder y discurso y sugiere que “estudiar las reglas de engendramiento de lo discursivo es estudiar reglas y relaciones de poder” (p. 70). Estudiar

el discurso es entonces entender el funcionamiento del entramado social organizado por los vectores del poder dominante. Finalmente, el discurso posee un carácter histórico pues la historia se hace en las prácticas discursivas y no discursivas (p. 71), de modo que estudiar el discurso supone hacerlo dentro de una dimensión histórica y por ende, estudiar las relaciones de poder dentro de tal marco y como trasfondo de lo discursivo implica tomarlas como su materia.

El concepto de política es, de igual forma, fundamental para el análisis que estoy proponiendo. Rancière (2001) la define como una forma de actuar puesta en práctica por un sujeto específico y que se deriva de una forma particular de racionalidad. Según Rancière, lo que es propio de la política es la existencia de un sujeto definido por su participación en contrariedades. En otras palabras, cada sujeto es “político” cuando actúa con arreglo a la forma de racionalidad particular del grupo social al que se siente adscrito y entrando en diálogo con otra forma de racionalidad de un grupo social que hace parte de la misma comunidad a la que su propio grupo pertenece. En este sentido, la política es relacional, se genera a partir de la interacción de subjetividades, es por tanto, dinámica, inaprehensible y se proyecta hacia el futuro, no mora en el presente. Rancière (2001) señala además que la lógica de la política supone la existencia de unos sujetos que actúan sobre otros y de otros sujetos que son objetos de esa actuación. Esta lógica funciona sobre la lógica de la actividad / pasividad y por ende, sobre la lógica de la dominación / subalternidad. En otras de sus tesis, Rancière (2001) afirma que el disenso es la base de la política pues es el resultado de los procesos de exclusión / inclusión sustentados en estas lógicas de la política. Lo social es el

objeto de disputa de la política. Su estética establece particiones de lo social, de sus sujetos y configura las relaciones entre estos.

Rancière explora las relaciones entre el arte y la política. Siguiendo sus planteamientos se puede decir que el arte tiene una función política en la medida en que está implicado en la construcción de vida en común. Rancière señala que el arte es instrumento de formación de una nueva vida susceptible de convertirse en nueva vida (2001, p. 23). En otras palabras, es una postulación de un mundo que aunque modelizado a partir del “mundo real”, es un “mundo que pretende ser”. El arte no describe el mundo de donde surge ni crea su propia realidad. El arte crea un mundo que no mira hacia atrás sino hacia adelante. Asimismo, el arte produce los objetos y las relaciones sociales que en ellos se producen, es decir los procesos y fenómenos sociales así como las subjetividades desde los cuales se configuran aquellos. Similar a lo que propone la sociocrítica, Rancière concede a la forma una importancia crucial en la producción de sentido en la obra artística. Así, el arte transforma la forma en forma de vida (p. 28). Esto explicaría porque la experimentación técnica no se detiene en el período de la posvanguardia. La diferencia, sin embargo, radica en que esta no se da como rebeldía contra el orden político, contra la mercantilización (para evitar que el arte se vuelva mercancía, que es el caso de las vanguardias), ni como una forma de inclusión en un canon estético (que es el caso del boom), sino como una manera de “detour”, como un mecanismo para construir formas de vida alternativas y retar las construcciones de vida hechas por la estética de la política. Rancière habla entonces de dos tipos de arte en la

era moderna, uno que correspondería en Hispanoamérica al de las vanguardias y al del boom, y al cual él llama político. Yo lo llamaré en adelante “politizado”, pues los artistas pertenecientes a estos movimientos se sitúan en un plano heterónimo y buscan tener injerencia en el campo político y en el económico, en el campo de entablar diálogo con las normas de regulación de los fenómenos y los sujetos políticos de la sociedad de la región (de las cuales la más importante fue la que, en el período de la modernización de los países hispanoamericanos, entronizó el valor de cambio para las relaciones entre esos objetos y sujetos). Este tipo de arte está condicionado por su necesidad recusar las transformaciones que la estética de la política ha operado en la sociedad y no por las estructuras mismas de esta. El otro tipo, que corresponde a la mayoría de los autores de la posvanguardia y aquellos escritores “uncanny”<sup>16</sup>, como Azuela o Arguedas, es el del arte que sigue la política de devenir-vida, y que llamaré político pues a diferencia del politizado se interesa por proponer una reestructuración de lo sensible antes que reaccionar ante la manera en que la estética de la política lo ha transformado. En otras palabras, el arte político es más propositivo y el politizado más reactivo. Mientras el segundo plantea una forma de lidiar con esa transformación, el primero plantea una alternativa, una propuesta totalmente nueva. El arte vanguardista muestra su rebeldía a través de la evasión (el mismo Rancière aduce que el arte que a pesar de su elección de evadirse del campo político termina haciendo política a través

---

<sup>16</sup> En palabras de Freud (1919) lo “uncanny” es aquello que es a la vez familiar y no familiar y por tanto, es percibido como peculiar. Esta condición conlleva a su rechazo o su desestimación. Estos dos escritores pueden verse como escritores que no encajan en las corrientes o movimientos literarios en los que encajan la mayoría de los escritores de Hispanoamérica. Por eso, son soslayados por la crítica o analizados desde perspectivas sui géneris.

de esa postura). La literatura del boom no reacciona a partir de la rebeldía contra la mercantilización, busca abrazarla, y además, quiere ser parte de aquellos que esa estética de la política ha determinado como actores sobre los “otros”, los que deben ser objeto de esa actuación. Aquellos escritores que no encuadran dentro de la vanguardia y el boom y los escritores del posboom<sup>17</sup> buscan operar una partición de lo sensible diferente a la institucionalizada.

Otro de los planteamientos de Rancière señala la forma en que el arte opera frente a los arreglos / desarreglos que hace la política de lo sensible. Mientras esta última efectúa disensos, es decir, crea diferencias en la distribución de lo sensible, entre los modos de inclusión y exclusión de objetos y sujetos y crea superioridades y subalternidades, para luego instaurar consensos sobre esas relaciones desiguales, aquel busca restaurar los consensos inicialmente fracturados por la política. El arte político propone así formas de vida en común que deshagan la ruptura de lo comunal. Por eso la persistencia de lo comunal en este tipo de

---

<sup>17</sup> concibo el posboom, siguiendo Sklodowska (1991a); Shaw (1995) y Dabove, (2000), como un momento de la historia literaria latinoamericana que se inicia aproximadamente en 1975 y que se caracteriza en términos generales por asumir una postura crítica frente a los rasgos distintivos del boom que señalé anteriormente. El posboom se caracteriza además por “a conscious return to referentiality, to optimism (...) to social commitment, ideology and protest (...) the incorporation of pop and youth-culture elements and the experience of exile (...) the emergence of viewpoints formerly marginalized” (Shaw, 1995, p. 19). En este trabajo discuto asimismo, la autocrítica de los intelectuales frente a su rol en relación con las estructuras de poder como otra característica central del posboom en la literatura del Caribe hispánico. Esta disertación analiza, de igual forma, la hibridez genérica como otro rasgo de este momento literario en la que asistimos a cruces entre la nueva novela histórica, la nueva novela de detectives, la novela del exilio y la novela testimonio, géneros que Shaw (1995) enumera como característicos del posboom en Latinoamérica.

arte donde adquiere relevancia la figura del excluido como destinatario de la obra de arte (como ocurre en Rodríguez Juliá y en Valdez de manera explícita). Este excluido de Rancière es el subalterno que reemplaza al proletario. Es el oprimido sin el ropaje politizado del marxismo. Para Rancière, en este tipo de arte el pastiche es el que introduce el disenso, el que rompe con la homogeneización pretendida por la política planetaria de la modernidad (Rancière, 2001, p. 58). Esto se explica en virtud a que se caracteriza por la heterogeneidad. Es esta estructura híbrida lo que marca la ruptura con el orden estipulado por la política. Y por el hecho de pretender ese disenso frente a lo sensible este arte es a la vez un no arte (en su acepción tradicional de fenómeno de la cultura que crea un mundo ficticio independiente de la realidad). Rancière nos sorprende aquí con su postulado de que este, y no el de la corriente del arte por el arte, es el arte autónomo en tanto es una forma de experiencia de lo sensible (2001, p. 23). Sin embargo, Rancière parece creer en este texto que todos los artistas de este tipo de arte actúan como miembros de un sujeto transindividual y sus elecciones estéticas están ligadas a la visión del mundo de este y parece, por consiguiente, soslayar la mediación autorial, la función autorial como la llamó Foucault (1983), o la imagen del autor como la llama Maingueneau (2015), excepto en su análisis de *Madame Bovary* de Flaubert, donde señala el intento de Flaubert por deshacer su autoridad.

Es necesario tener presente que en el arte politizado la autoridad del autor debe ser construida y solidificada por su condición de propuesta de tipo individualista o propuesta que no actúa en relación con la necesidad de restablecer consensos. Su respuesta está más ligada

con una posición de defensa de la autonomía del arte frente a los otros campos que intentan subsumirlo, aunque termine siendo menos autónoma y más politizada, como ha señalado Rancière, precisamente porque interactúa más en el ámbito de lo político y soslaya lo social. Además, la efectividad de esa respuesta depende del capital político que este tipo de artista sea capaz de negociar y que le garantice el prestigio necesario en el campo social en una época en que el investimento divino del artista se ha diluido. El arte político, por el contrario, necesita renegociar su capital social para poder garantizar que su reconfiguración de lo sensible sea tomada como factible de operar en el ámbito de la realidad "real".

### **Hacia una evolución histórica de la “clase” intelectual en Hispanoamérica**

Las condiciones sociohistóricas ya mencionadas del Caribe condicionaron desde la época colonial, y siguen condicionando hoy en día, el ejercicio de la función de “permanent persuader” (para usar el término de Gramsci, 1989, p. 141, que es un equivalente, *mutatis mutandis*, del de intelectual político que he acuñado). Poder colonial primero, poder de élites criollas y construcción de naciones basada en la amnesia que dejó por fuera grupos étnicos que conformaron las comunidades raizales de cada país después, y fuerzas neocoloniales (internas y externas) junto a regímenes dictatoriales de diversa índole ideológica finalmente, conforman el entramado de poder que generó tensiones y respuestas por parte de la ciudad letrada y la forzó a perpetuamente asumir el rol de creadores de mensajes artísticos con uso político. Gutiérrez Girardot (1989-90), filósofo, ensayista y crítico colombiano, quien enfocó gran parte de su trabajo a estudiar la tradición intelectual americana y a problematizar las propuestas de historia social de la literatura hispanoamericana, afirma que la primera acepción del intelectual es la del escritor politizado (p.13). Recordemos, sin embargo,

intelectuales como Felipe Guamán Poma, quizá el primer escritor político de la América Hispana y quien por salirse del patrón del escritor politizado no es mirando ni por Gutiérrez Girardot ni por Rama. Este es otro de esos escritores uncanny que no encajan en ningún patrón. Gutiérrez Girardot supone, al igual que el Rama de Ciudad Letrada, la imposibilidad del intelectual de evitar ser condicionado por el poder. Esto, por supuesto, es diferente a la encrucijada en que viven los intelectuales planteada por Beverley a la que ya aludí. No obstante, lo que identifica a todos esos roles es la función de “permanent persuader”, su orientación hacia la formación de la opinión pública, como la llama Edinson Neira Palacio (2011), crítico literario colombiano, quien emprende junto a otros investigadores en Colombia un análisis de la función social del escritor en Latinoamérica a partir de su relación con “el poder, la nación, la región y el género, su marginalidad y su opción radical por el arte” (p. 15). Neira analiza la actualidad de la literatura fundacional latinoamericana y sus colegas estudian la función social y política de una amplia gama de escritores Iberoamericanos entre los que se incluyen Goytisolo, Mármol, Isaacs, Sanín Cano y Cortázar.

Ahora bien, cabe preguntarse de dónde surge esta característica inherente a los intelectuales hispanoamericanos. Gutierrez Girardot (1989-90) habla de un tránsito de una sociedad teocrática a una sociedad civil en Hispanoamérica en donde el funcionario-escritor de la colonia (en gran número, eclesiástico), el clérigo, es sustituido por el laico y el prestigio del primero de “pastor de almas” paso al segundo (p. 10). En este mismo sentido Rama afirma que muchos intelectuales ocuparon el lugar que el sector eclesial había dejado de ocupar (expulsión de jesuitas) en el siglo XIX pero ya de manera no inocente. Esto explicaría, de nuevo, solo un aspecto de esa función ideologizante “abstracta” y esquemática que ya he problematizado, aquel que supone que intelectuales y poder se confabulan para subalternizar a las clases bajas.



Para la otra parte de esa función, Rama reconoce que para el período de la modernización en América, hacia 1870, la letra apareció como palanca de ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder (p. 63). Al describir el origen de la Ciudad Letrada durante el período colonial, Rama llama resentidos a los criollos en Hispanoamérica por crear la leyenda de que se les negaba el acceso a las riquezas del Nuevo Mundo (p. 33). En este resentimiento y en el hecho de que el régimen colonial efectivamente si les prohibía el ascenso social y burocrático dentro de ese régimen a esos criollos hispanoamericanos de las clases bajas y medias podríamos encontrar parte de la génesis de esa tensión entre los intelectuales criollos y las élites que heredaron el poder con las gestas de independencia. Como puntualiza Anne Twinam (1999) las élites tratan de impedir el ascenso social de las clases bajas discriminándolas, aunque siempre hubo un potencial para tal sentido. La adopción del rol de intelectuales por parte de los criollos fue parte de ese potencial. El carácter sagrado y el prestigio que la noción del intelectual gozaban y que Rama (1998) y Gutiérrez Girardot (1989-90) mencionan, posibilitaron esta vía. Twinam reseña como las posibilidades de ascensión social de las clases bajas y medias criollas se centraban en la adquisición de cédulas de “Gracias al Sacar” para aquellos que lograban acumular suficiente capital económico. Twinam, por ejemplo, describe el caso de un criollo que hace toda la carrera académica para llegar a un cargo público en el Consejo de Indias durante muchos años y no logra su cometido pues los altos cargos burocráticos estaban reservados a los peninsulares.

Anthony Higgins (2000) coincide con Twinam en este punto cuando hablando de la división entre la autoridad del régimen colonial español en lo político y lo cultural y una naciente sociedad civil dominada por los criollos. Higgins afirma que, “This split is exacerbated over the eighteenth century by an intensified policy of exclusion of criollos from

important political offices within viceregal government” (pp. 5-6). Higgins plantea además que en el período de las reformas borbónicas los criollos se dedicaron a acumular conocimiento detallado acerca del ambiente natural y de la historia cultural de sus habitantes para poder ejercer autoridad desde este conocimiento otorgándole cierta autonomía a esta esfera intelectual frente a la infraestructura burocrática (p. 233). Con esto Higgins está explicando, a partir del estudio de archivos históricos de los criollos novohispanos el momento y las razones por las que el rol del intelectual adquirió valoración superlativa para los hispanoamericanos. Higgins plantea así que la intelectualidad jugó un papel preponderante en la formación de una subjetividad y una conciencia criolla en la Nueva España del siglo XVIII. Llama la atención que Higgins afirme, por una lado, que esta no es una subjetividad barroca cuando él mismo señala que ese sujeto criollo están ambiguamente situado en diferentes discursos e investiduras identificándose y distanciándose simultáneamente de la herencia cultural española y de las estructuras de poder (p. 3). Ambigüedad que no resulta en tensión de opuestos y que es precisamente lo que caracteriza al ethos barroco. Por otro lado, Higgins escribe, “It is my contention that within this context one can glimpse not so much a unified subject, but the unfolding of a subject in-process” (p. 5), develando su concepción de la identidad como algo estático y fijo, como una esencia, pues parte de este último como la regla y postula aquel como una excepción. En este punto, define este “sujeto en proceso” como uno que se mueve “between different discourses, assuming diverse and contradictory positions” (p. 5), reforzando aún más la idea de su condición barroca.

Quizá lo más importante en el planteamiento de Higgins se encuentre en su explicación del origen de esta recurrencia a la construcción de una intelectualidad criolla para acceder a capital político durante la colonia. Higgins sugiere que esta construcción es la

respuesta a la violencia epistémica colonial cuando empieza a describir la elaboración de *La Biblioteca Mexicana* por José de Eguiara y Eguren. Higgins anota, “The work is a response to the European prejudice that there could be no criollo knowledge...” (p. 24). Es entonces el sistema colonial español el que colocó el nivel intelectual como marca de diferenciación y como requisito para acceder a otros capitales. Higgins afirma que la consecución de la autonomía intelectual iba de la mano con la autonomía económica y con el acceso al poder (p. xii). El otro aspecto relevante de su propuesta radica en la afirmación de que esta construcción de la intelectualidad criolla pretendía un cambio en el locus de la producción cultural que estaba localizado exclusivamente en Europa. Esto no se da por fuera de la institucionalidad del sistema colonial pues ese intelectual colonial criollo no entra aún dentro del patrón del “hombre de letras burgués” independiente. El intelectual criollo, por el contrario, hace parte del sistema, pues pertenece a instituciones académicas de este, aunque al mismo tiempo lo recuse. Su posición de autoridad nace de su pertenencia a esas instituciones y se consolida con el incremento de su capital intelectual. Es muy dicente, como afirma Higgins, que los intelectuales que analiza hayan escogido escribir sus textos en latín como un marcador de logro intelectual y prestigio (p. 14).

Jorge Cañizares-Esguerra (2001) postula, por su parte, la construcción de una “epistemología patriótica” que se inició a finales del siglo XVI por parte de criollos en Hispanoamérica. Ellos vieron, por un lado, como la Corona Española cercenaba sus pretensiones de ascenso social y económico y, por otro lado, como viajeros e intelectuales peninsulares denostaban las costumbres y la capacidad intelectual de los nacidos en América. Estos criollos se volvieron parte de la iglesia y desde su ala secular empezaron a producir conocimiento y textos que buscaban deconstruir los discursos de los ilustrados europeos que menoscababan a los americanos.

Esta epistemología se basó en fuentes orales y escritas de la nobleza amerindia, criticó las limitaciones perceptuales de los plebeyos amerindios y los viajeros filosóficos y se enfocó en la credibilidad de los colonos españoles (p. 208). Además, esta “Clerical-Creole historiography was a reflection of aristocratic, racialized longings of members of ancient régime politics” (p. 209). Esto implica que desde sus orígenes la intelectualidad hispanoamericana se configuró como un grupo sustentado en lo excluyente. No solo por el carácter mismo de su labor y del medio en que circulaban sus discursos, sino por procedencia y su finalidad de aumentar capital político y económico, y porque este grupo, a pesar de recusar los paradigmas ilustrados impuestos desde Europa, era claramente de orientación ilustrada. Esto implicaba que como todo ilustrado los miembros de este grupo de intelectuales se consideraban así mismos como la élite de la sociedad colonial hispanoamericana cuya función era guiar a los subalternos y sacarlos de su “atraso” y de sus conductas “irracionales”. La intelectualidad republicana que le sucedió, así como la del siglo XX, siguió creando proyectos epistemológicos y políticos basados en la definición de un nosotros limitado con miras a conseguir o mantener ese capital.

Para la mayoría de los criollos, los cuales no podían acumular capital económico, la posibilidad era acumular capital cultural para luego transformarlo en capital político y consecuentemente, en económico. Esas restricciones del régimen colonial (replicadas por las élites criollas después de las independencias) para la ascensión tanto a los cuerpos políticos como a los altos escalones sociales a través del código del honor basado en el purismo racial, junto a la violencia epistémica que marcaba su inferioridad a través de la “discapacidad” intelectual, pudieron haber creado esa respuesta en los intelectuales criollos de clase media y

baja que se sustentaba en el acceso a la respetabilidad y la sacralidad mencionadas arriba y que se da a partir de la expulsión de la compañía de Jesús de las colonias americanas y de la promulgación de las reformas borbónicas a principios del siglo XVIII. Entre tanto, la recusación o el soporte del poder (de acuerdo a las circunstancias) se constituyen en otras formas de esa respuesta y se dan a partir de la independencia de los países de la región. Con ellas se persigue el mismo objetivo, el ascenso social. Así, en el primero de estos casos la ciudad letrada en Hispanoamérica pudo empezar a comunicarse con el público sin el condicionamiento de las clases dirigentes durante el mismo régimen colonial, pensemos en casos especiales como el de Juan Francisco Manzano en Cuba desde muy temprano del período colonial, quien se convierte en escritor para ascender socialmente en una sociedad en donde la raza era marca de subalternidad. Y en el segundo caso, la comunicación con el público es mucho más fundamental, sobretodo si trata de la aspiración de cambio de manos y de régimen político, como en el caso de Sarmiento en Argentina.

Sin lugar a dudas el punto álgido de los escritores políticos en Hispanoamérica lo encontramos en la época del posboom. Es en este momento cuando se aprecia una reiterada preocupación por poner en escena del rol del intelectual en la narrativa de la región y es también cuando gran cantidad de textos literarios indagan por el lugar del intelectual en la sociedad (Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), Roa Bastos en *Yo el supremo* (1974), Bryce-Echenique en *Tantas veces Pedro* (1977), Germán Espinosa en *Los domingos de Charito* (1986), Roberto Bolaño en *Nocturno de Chile* (2000), entre otros). Los escritores políticos empiezan a padecer una dislocación en relación con la realidad que los circunda. La función sagrada y el gran prestigio social del que habían gozado durante casi cinco siglos les son arrebatados abruptamente por las medidas neoliberales y la represión de los gobiernos de facto y pseudo democráticos que se repitieron en muchos de los países de

Hispanoamérica. Los proyectos políticos en esta época establecen divisiones de lo social cada vez más excluyentes dejando a los sujetos intelectuales como sujetos sobre los que se actúa políticamente y no como posibles actores políticos. Además, esto ocurre justo después del momento en que ese prestigio y una adoración cuasi divina habían alcanzado su clímax: el boom. La crítica literaria que intenta aproximarse a esta producción literaria también luce, en la mayoría de los casos, desconcertada. La denominación de posboom lleva implícita la idea de una oposición binaria muy al estilo de las corrientes estéticas europeas. El posboom es una especie de reacción contra los postulados y los principios que atravesaron la narrativa del boom. Si el boom representó la utopía, el posboom está lleno de energías distópicas. Jean Franco señala por ejemplo que la “represión, la censura y el exilio forzado terminaron con los sueños utópicos de los escritores y con los proyectos de literatura y arte como agentes de salvación y redención” (Franco, 2002, la traducción es mía). Asimismo, la crítica que intenta abordar a los autores en la época del posboom, emulando la narrativa neo colonialista e imperialista proveniente de los países más ricos del orbe que usa la noción de Tercer Mundo y la de subdesarrollo para clasificar casos disímiles en una misma categoría, homogeniza la producción literaria de los estetas de la región. Al igual que con el boom, los escritores del posboom parecen encajar en descripciones generales y etiquetas fijas que son privilegiadas sobre las diferencias en los autores catalogados en una u otra. Resultaría más acertado llamarlos escritores de la época del posboom pues aquella forma de denominarlos da la idea de una unidad estética que realmente no ha existido y que incluso se ha presentado en menor medida que la que se pudo haber dado en los escritores del boom.

## 1.2 La crítica sobre las corrientes y movimientos intelectuales hispanoamericanos

Sobre la estética del boom y el rol del escritor político en ella, Idelber Avelar (1999) ha teorizado que el Boom puede pensarse como una estetización de la política, un reemplazo de estructuras de la sociedad civil, ya que sus autores edificaron una representación política (en el sentido de Spivak) de la sociedad latinoamericana, que, en últimas, reemplazó la política y que quiso instituirse como un proyecto de región basado en ideas progresistas centradas en un capitalismo nacional auto sostenido (Ellos son de hecho los escritores politizados en su máxima expresión). Impelido por el triunfo de la izquierda revolucionaria en Cuba, el proyecto del boom apuntaba hacia un futuro utópico para la región.

Avelar afirma (1999) que en la medida en que el Boom intentaba insertarse en el canon occidental y borrar la frontera entre centro y periferia, inicia una diatriba contra el pasado que asocia a lo rural y, por ende, a la novela de la tierra. Sin embargo, ese ataque se centra más que todo en la forma en que se presentaba la realidad y el lenguaje que la vehiculaba antes que en la selección de escenarios y personajes. Es evidente para Avelar que los autores del boom recrearon un mundo premoderno con un lenguaje y unas técnicas artísticas muy modernas. En otras palabras, el exterior premoderno latinoamericano es narrado con el lenguaje occidental. Los autores del Boom toman el exterior y le sacan lo maravilloso. El movimiento se define así por la dialéctica de incorporar ese exterior, lo otro, y definirlo.

Asimismo, Avelar señala que a pesar de ese ataque contra la retaguardia histórica que implica una especie de fase adámica, lo que el Boom hace es intentar restaurar el aura a lo

premoderno en un momento histórico de destrucción del aura. Es una especie de modernización cultural de forma casi religiosa, una conciliación entre el impulso modernizador y la compensación del restablecimiento de lo aurático en una época post aurática.

En relación al período de la abrupta culminación de la estética del boom que Avelar sitúa en 1973 con el golpe de estado a Salvador Allende en Chile, este crítico introduce el concepto de “derrota” en el contexto de la narrativa producida en Latinoamérica que se convierte en leit motif en las literaturas del cono sur y Brasil y que le sirve a sus propósitos de aproximarse a las poéticas de algunos narradores de esos países.

En términos generales, Avelar describe el fenómeno como el triunfo de la ideología neoliberal conservadora, vehiculada por los regímenes autoritarios militares que derrocaron gobiernos democráticos, sobre la ideología socialista de izquierda representada por movimientos populares, en la mayoría de los casos. Avelar señala diversos aspectos de este triunfo: la derrota del intelectual por la figura del experto, la derrota de la filosofía por parte del mercado y la de la universidad humanista por la tecnocrática y productiva, entre otras.

Vicente Lecuna (1996) usa el término crisis del intelectual para referirse a este período. Lecuna ve las construcciones de identidad y de nación hechas por los intelectuales del período del Boom como un fracaso. La pérdida de centralidad del intelectual y su relación con el Estado explicaría el giro hacia los estudios culturales de la crítica literaria. La versión moderna de la ciudad letrada cumple el rol de bisagra entre los conceptos de Estado y nación.



En el posboom la ciudad letrada pierde la actitud ególatra que había asumido durante el boom. Lecuna plantea que en este período se pierde también la creencia en el poder de la novela para cambiar al mundo. El posboom es un tic nervioso de la fe perdida en ese poder y por eso han asumido un rol más humilde. De igual forma, este crítico venezolano señala que los intelectuales en la actualidad buscan redefinir los proyectos de formación de nación sin problematizar el concepto mismo de nación y que “una de las más notables variaciones del pensamiento intelectual es el abandono del lenguaje y las ideas marxistas tradicionales” (p. 168). Asimismo, Lecuna señala que la crisis de los intelectuales es la crisis de la representación y que la diversidad de la realidad los ha desbordado. El intelectual de los noventa no responde más a la idea de sociedad civil sino a la de la sociedad internacional.

Similares concepciones maneja Franco (2002) en su texto *Decadencia y caída de la Ciudad Letrada*. Franco afirma que la literatura en la época del posboom es más planetaria y menos local y que el intelectual de hoy está más consciente de que el rol de la ciudad letrada y la utopía son cosas del pasado. Al igual que Lecuna, que Avelar en su estudio sobre la narrativa posdictatorial y que otros que han teorizado sobre la literatura hecha después del Boom, Franco se sitúa en una perspectiva postestructuralista, y siguiendo a Lyotard plantea la muerte de las narrativas maestras y su reemplazo por movimientos políticos de base de mujeres, gays, lesbianas, travestis, indígenas y afroamericanos que revigorizaron la escena cultural política. En opinión de Franco, el rol del intelectual ha pasado de uno pedagógico a uno crítico.

Análisis centrados en la recuperación de la razón crítica como los de Guillermo Mariaca (2007) y Alberto Moreiras (1999, 2001) problematizan el rol del intelectual en

Latinoamérica desde la perspectiva de la interrelación del campo político y el campo social a partir del fin de la guerra fría y del valor y la posición de la cultura en la sociedad posindustrial de la región. Partiendo de los postulados de críticos pertenecientes a centros de estudios de subalternidad como Spivak y Beverley, Mariaca y Moreiras sitúan el problema del intelectual hispanoamericano en el ámbito de la representación y en los medios académicos y en el discurso que usan para equipararse o retar el canon occidental.

Mariaca en *El Poder de la Palabra* (2007) se circunscribe a un análisis de la crítica latinoamericana pues la considera como fundadora de la literatura en Latinoamérica. Esta crítica tiene una política cultural como agenda pero basada en una imitación de los preceptos epistemológicos de Occidente a partir de un diálogo con los teóricos y las teorías que han sustentado el canon occidental y no de un monólogo que genere una epistemología fronteriza. Mariaca resume este problema de la siguiente manera: “Es la crítica literaria la que muestra la posibilidad de equiparse y de ser espejo de la europea y los portadores de la antorcha cultural serán los intelectuales. América se hará occidental a través de la literatura y moderna a través de sus intelectuales” (p. 48). La principal crítica de Mariaca a los intelectuales en este texto, se centra en su representación del poder, su reproducción del conocimiento y su monopolización del discurso. Con esto, según Mariaca, el intelectual aleja la literatura de la práctica social. Aunque realmente Mariaca analiza al crítico literario y no al escritor de la región y, más importante aún, no al escritor político. En este trabajo entiendo las tres novelas que estoy estudiando como pertenecientes a un tipo de literatura estrechamente ligada a la práctica social en tanto propone la recuperación y la ampliación de lo social y lo comunal reducido por los proyectos políticos de la región. Mi hipótesis en este sentido es que las tres obras aspiran a estrechar lazos con la vida y desligarse cada vez más del nivel de la ficción. Es necesario señalar, en contravía con el planteamiento de Mariaca que las tres novelas

patentizan una estrecha interrelación entre lo político y lo social y que no existe por tanto el uno como un afuera y el otro como un adentro. Cabe preguntarse entonces, ¿Cómo este planteamiento entra en diálogo con las propuestas de escritores de la región y de Hispanoamérica en general y cómo esa postura marca su especificidad fruto de la especificidad del contexto y de una ontología que proyectan en sus obras? se pretende mirar los mundos que esos textos ponen adelante (y no los que estructuran o son “generadores” del texto, y que se filtran a través de la subjetividad del autor) como “tácticas” que dialogan con las “estrategias” (para usar la terminología acuñada por Michel De Certeau, 1984) de un constantemente y remozado capitalismo y sus formas de acción neocolonial en donde lo cultural subsume, y a la vez, oculta, sus formas de subyugación.

Al igual que Mariaca, Alberto Moreiras (1999) también dirige su atención a la crítica literaria hispanoamericana y señala su incapacidad para dirimir las luchas por la construcción de las identidades nacionales. Moreiras señala el desvanecimiento del sujeto crítico y busca una forma de imaginación histórica que garantice una reformulación del proyecto de razón crítica. Asimismo, Moreiras plantea la reflexión sobre la ubicación del discurso y cuestiona si la solución es ubicarlo en otro lugar, lo local y no lo nacional como estrategia para evitar la re-comodificación. Esto implica evitar la traducción. El objetivo primordial que un trabajo como este debe asumir, es trazar una historiografía propia de la crítica caribeña y resistir la violencia epistémica ejercida por la historiografía latinoamericanista hecha desde Norteamérica. Se pretende con esto edificar una táctica que desestime consideraciones como el “atraso” en relación con los proyectos de razón crítica y edificar un proyecto de razón crítica que vaya a la par con los desarrollos de la literatura y la crítica hispanoamericana y caribeña local. Un proyecto que tenga en cuenta los ritmos, las temáticas y las líneas de

pensamiento acordes con los desarrollos de sus culturas académicas y de sus culturas y sus sociedades en general.

Ahora bien, Moreiras también critica los estudios culturales por haber perdido su fuerza irruptora y deconstructora. Esta pérdida de relevancia se da a partir del fin de la Guerra Fría y de la recodificación del valor sociocultural. En este contexto, resalta que la reflexión literaria puede encontrar un nuevo rol en una potencial articulación contrahegemónica. El latinoamericanismo por el que este crítico español aboga se concibe como una forma de práctica epistémica antiglobal orientada hacia la producción de diferencia.

A este respecto Moreiras se adhiere a la conceptualización de modernidad cultural que plantea la existencia de modernidades alternativas y propone entender la totalidad de las relaciones sociales que nos condicionan al igual que nuestro pasado (el autoconocimiento ya aludido). La literatura hispanoamericana debe ser entendida dentro de este marco como fruto y soporte de una modernidad alternativa. Este concepto tiene una carga eurocéntrica muy fuerte. Moreiras no se logra liberar del lastre epistemológico de la colonialidad del poder pues supone la existencia de una modernidad central alrededor de la cual giran las de las regiones dominadas. Al decir de Walter Mignolo (2009), “todos estos argumentos y narrativas tienen un problema común: todos ellos mantienen la centralidad de la modernidad euroamericana, o si se quiere, presuponen una “modernidad de referencia” y se colocan en posiciones subordinadas” (p. 42).

Apoyándose en el concepto de glocalización, Moreiras señala que la globalización una vez alcanzada provee localidades alternativas de enunciación. En esta globalización las imaginaciones de mundo alternativas dependen de una articulación con lo singular, lo que se desvanece, lo arcaico. Moreiras cita a Arendt en su conceptualización del paso de una sociedad disciplinar que intenta enmarcar al ciudadano dentro de unas prácticas sociales que fundan el estado a otra sociedad de control que pretende contener al individuo dentro de ese marco de regulaciones que fundan el estado. Cabe señalar a este respecto que en el Caribe, las imaginaciones de mundo están conectadas con lo residual en la cultura que no ha sido borrado o colonizado en su totalidad por la sociedad disciplinar y que lucha contra la sociedad de control por superar aquellas regulaciones que sí han logrado sujetarlo.

Una de las propuestas de Moreiras (1999) para contrarrestar la sociedad de control es una política de solidaridad concebida como una respuesta contrahegemónica a la globalización y el imperio (p. 39). Para él, es el reconocimiento del reconocimiento (dentro de la globalización) de una memoria persistente. Por eso, plantea la preservación de lo que es inmemorial y lleva a un nuevo pensamiento que va más allá de la memoria: un pensamiento pos-memorial, no global, que nos llega de la singularidad que se mantiene residual (p. 41). Es la memoria en el Caribe lo que mantiene esa afiliación comunal. La pérdida de la memoria simboliza la disolución de la misma y el paso a una sociedad disciplinada y supone la atenuación de procesos de resistencia. Este trabajo se ubica en el segundo latinoamericanismo que describe Moreiras pues no busca ni explora la representación en la literatura del Caribe y porque asume la búsqueda de una performatividad epistémica que habita entre la sociedad disciplinar y la sociedad de control (p. 45) situándose en un exterior residual que rechaza la subalternización con respecto del sistema global.

Finalmente, Moreiras llama la atención sobre el consumismo como mecanismo de socialización de la ideología cultural del capitalismo global y propone buscar una singularidad no consumible, un exterior del consumismo global. En el Caribe se podría hablar de un anterior resiliente que termina conformando un exterior al consumismo. Como la dialéctica de la identidad y la diferencia ha sido agotada, Moreiras postula la necesidad de un regionalismo crítico subalternista que tome la perspectiva subalterna como constitutiva del afuera de la hegemonía (p. 53). En *Tercer Espacio: Literatura y Duelo en América Latina (1991)*, Moreiras había insinuado una posible salida para la literatura de la región que denominó “Tercer Espacio” y que consistía en una práctica que resiste, al mismo tiempo, la tendencia a imitar el canon europeo y la reacción identitaria. Moreiras coloca como paradigma de esta posibilidad a Borges y a Lezama Lima.

Es otra crítica española, Pascale Casanova (2001) quien, a pesar de arrastrar un lastre eurocéntrico muy pesado (al igual que Moreiras), analiza el rol de los intelectuales usando los preceptos teóricos de la sociología de Bourdieu desde una perspectiva poscolonial. En efecto, aunque Casanova aboga por una República mundial de las letras descentrada y libre del lastre del lenguaje de la colonialidad del poder, su terminología para hablar de los centros y periferias de ese campo estético ecuménico, sigue impregnada de la mentalidad colonial y eurocéntrica. Casanova, igualmente, sigue viendo a los escritores e intelectuales a partir de binarismos que refuerzan los residuos (o más bien la predominancia) de esa mentalidad. Para ella, los escritores se sitúan en un campo autónomo o uno heterónimo frente al campo del poder, o son nacionales o internacionales, o son regionalistas o cosmopolitas.

Por esta razón, Casanova solo mira a los escritores latinoamericanos desde la perspectiva de su inserción al canon occidental y de su consecución de capital estético (otorgado por la república occidental de las letras) y de reconocimiento por parte de aquellos que se abrogan el liderazgo y el carácter de juez en el campo artístico. Casanova afirma, “Los escritores latinoamericanos han conquistado una existencia y una consagración internacionales que otorgan a sus espacios nacionales (e incluso, más ampliamente, al espacio latinoamericano) un reconocimiento y un peso en el universo literario...” (p. 60). De hecho, gran parte de los críticos que han abordado la temática del intelectual en Hispanoamérica han mirado la literatura como campo de luchas circunscritas al campo estético y a la obtención de capital estético. Este énfasis surge evidentemente de la modernidad europea y su desacople y autonomización de las diferentes esferas de la sociedad incluida la del arte, como lo describió Weber. La misma Casanova anota al principio de su texto al analizar *La figura en la alfombra* de Henry James que “debe buscarse, en literatura, algo que todavía no ha sido descrito” (p. 11). Son esas postulaciones de mundo (que no ha sido suficientemente descritas) en los tres autores escogidos – y probablemente en la mayoría de los escritores del Caribe – que se sitúan en ese exterior residual que resiste la normativización e interactúa con los procesos de neocolonización y de soporte del status quo del capitalismo global y que no solo tiene que ver con los luchas del campo estético, las que nos interesan en este trabajo. Se pretende así mirar lo que la puesta en escena del rol del intelectual que hacen los tres autores escogidos (al igual que muchos otros en el Caribe e Hispanoamérica) y sus formas de detour revelan sobre estructuras de la sociedad y la cultura que resisten, se adaptan o se adhieren a los procesos inherentes a la economía globalizada sustentada en la industria cultural.

Dipesh Chakravarty (1993), formula un posible marco de acción del intelectual partiendo del análisis crítico de Marx y del Marxismo en relación con la figura del subalterno.

Su lectura postcolonial de Marx arroja posibles salidas para la política de la diferencia. Esta no debe ser una pregunta de tipo teórico sino una herramienta para producir posibilidades reales de acción (p. 229). Las historias de los subalternos debe ser concebidas en relación con la pregunta por la diferencia. Estas historias están construidas dentro de una clase particular de memoria historizada uno que recuerda la Historia como violación, un código que iba de la mano con el proyecto civilizador instaurado con la Ilustración (p. 230).

Para Chakravarty (1993) el subalterno es lo que fractura desde dentro los signos que hablan del historiador (como sujeto de la enunciación) en las narrativas globales del capital. Lo subalterno pasa necesariamente por problemas de representación y no puede ser pensado por fuera de la narrativa global del capital aunque no pertenezca a esa narrativa (p. 230). Entonces, estudiar el papel del intelectual en tanto sujeto enunciador de aquellas historias de los subalternos, necesariamente pasa por analizar sus interrelaciones con la narrativa global del capital y sus formas de presentación de esos subalternos.

En la misma medida en que Chakravarty se indaga por las formas de adaptar los preceptos revolucionarios de la teorías marxistas a las luchas de los subalternos en India a sabiendas de su evidente sesgo eurocéntrico, Bruno Bosteels (2001) analiza los desencuentros entre la teoría Marxista y los movimientos revolucionarios en América Latina así como entre Marx y la epítome de nuestro intelectual revolucionario, José Martí. Uno de esos desencuentros es el que impidió a Marx analizar los movimientos revolucionarios por no estar en su horizonte temporal al momento de sus formulaciones teóricas. Esto no permitió que Marx tuviera en cuenta los movimientos revolucionarios indígenas, por ejemplo. De manera similar, las teorías marxistas fallaron en considerar los movimientos campesinos en



India como posibles subvertidores del orden burgués, como lo ha señalado Ranajit Guha (2002).

Bosteels subraya el desencuentro entre Martí y Marx como uno en que el primero cambia el foco del sujeto pobre al débil y, más importante aún, señala el desnivel entre la independencia política y la social, cultural e ideológica (p. 25). Martí avizora que el problema del intelectual latinoamericano en su rol de irruptor del orden establecido reside en la disparidad del campo del poder donde inevitablemente está impelido a residir y los ámbitos de lo social y lo cultural donde moran los subalternos, con quienes debe aliarse.

### **1.3 La imagen de los tres autores**

Trataré de aportar algunos datos biográficos de los tres autores y, al mismo tiempo, trataré de esbozar de manera sucinta, siguiendo a Foucault (1983), en su descripción de lo que es un autor, los modos que tienen los tres “de ser en el discurso” (p. 60). Se trata de una “biografía” de los sujetos históricos, discursivos y políticos, y no solo sujetos de carne y hueso, que pretende aportar un marco de referencia incipiente para el análisis de los textos centrado en las estrategias que los autores usaron para “posicionarse en el espacio literario” (Maingueneau, 2015, p. 18) moldeando su imagen en respuesta o estrecho diálogo con la construcción de la misma hecha por los diversos actores de ese campo (críticos, editores, el autor mismo, público lector en general, entre otros). Esta descripción no pretende ser exhaustiva, pues esto demandaría otra investigación, pero ayudará a mostrar como la construcción de imagen de autor que se analizará en los capítulos siguientes responde, en gran medida, a las imágenes del intelectual construidas en Puerto Rico, República

Dominicana y Cuba hasta finales del siglo XX y busca aportar elementos que no fueron considerados en la construcción de las imágenes de los autores hecha por esos actores. Este énfasis en la imagen del autor se justifica pues al caracterizarla “comprendemos al autor como la puesta en marcha de todo un sistema de valores que determinan la circulación y valorización de un texto” (Zapata, 2011, p. 38). Ella contribuirá, por tal motivo, a aproximarse a las condiciones de funcionamiento de la red semiótica y discursiva de los textos que analizaré en este trabajo.

### **1.3.1 Edgardo Rodríguez Juliá: iconoclasta, irreverente, rupturas con la autoridad de la literatura**

Edgardo Rodríguez Juliá nació el 9 de octubre de 1946 en Río Piedras, Puerto Rico. Publicó su primera novela, *La renuncia del héroe Baltasar* en 1974 y pertenece a la llamada Generación del Setenta. La vida de Rodríguez Juliá ha estado estrechamente asociada a los más altos círculos académicos. Estudió Humanidades y realizó estudios de maestría en Madrid, España; es profesor jubilado de la Universidad de Puerto Rico; Ha sido profesor invitado en la Florida International University en los Estados Unidos; Dirigió la colección *Antología Personal* en la Universidad de Puerto Rico; En 2011 impartió la cátedra Julio Cortázar junto a Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez en la Universidad de Guadalajara; En 2006 fue designado profesor del Conservatorio de música de Puerto Rico y actualmente es escritor residente de la Universidad de Turabo en su país y miembro de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española.

Rodríguez Juliá ha escrito 8 novelas y 16 libros de crónicas y ensayos. La crítica ha centrado su mirada y ha entronizado sus crónicas por “sus rupturas con la literatura autoritaria desde la que el letrado había tradicionalmente hablado” (Pérez Ortiz, 2000, p. 513). Su última novela, *La piscina* y su último libro de ensayos, *Mapa desfigurado de la literatura andina*, fueron publicados en 2012. Su novela *La noche oscura del niño Avilés* (1984) es la primera de su tetralogía *Crónicas de Nueva Venecia* y fue traducida al francés. *El entierro de Cortijo* (1983), su primera crónica, fue traducida al inglés y al francés. Otros títulos de sus celebradas crónicas incluyen *Una noche con Iris Chacón* (1986), *El cruce de la bahía de Guánica* (1989) y *Caribeños* (2002). Rodríguez Juliá ha recibido numerosos premios por su obra estética. Su novela *Sol de medianoche* recibió el premio internacional de novela “Francisco Herrera Luque” en 1995 y el premio Bolívar Pagán del Instituto de Literatura de Puerto Rico en 2001. Su novela *Mujer del sombrero de Panamá* (2004) fue premiada como la mejor novela del año por la misma institución.

La imagen del autor, construida por el autor mismo en sus declaraciones públicas, por el universo estético plasmado en sus textos, y por la crítica literaria, entre otros, puede ser descrita en términos generales como la de un iconoclasta, un crítico de las convenciones establecidas y un deconstructor de la alta literatura como lo plantean, por ejemplo, García Calderón (1997), Ríos Ávila (1993) y Duchesne (1993). En ellos encontramos la noción de Rodríguez Juliá como un autor que se apega a las formas de la “baja” literatura y que recrea la situación de Puerto Rico con el fin de criticar lo que sucede en su país. Duchesne sugiere el retrato de un Rodríguez Juliá irruptor, disidente que desmitifica lo popular para acercarse a la masa. Esta idea del apego a las clases populares es co-construida por el autor, quien en una entrevista con Carolina Sancholuz (2007) señala, “siempre he concebido la literatura muy apegada a ‘la voz de la tribu’” (p. 172). Y por supuesto, esta imagen es construida a partir de

la “postura estética” del autor en sus crónicas (su acercamiento a la multitud y su alejamiento de la torre de marfil del intelectual de élite como se aprecia en Duchesne, 1993; García Calderón, 1997; Ineke Phaf, 1997 y Patruno, 2007) y su “proyecto autorial”<sup>18</sup> en toda su obra novelística, ensayística y de las crónicas (que construye progresivamente esa imagen de no-intelectual a partir de esa postura estética y de su “postura sociológica”<sup>19</sup>). García Calderón (1997) resalta su pasión testimonial que apunta hacia ese acercamiento con la tribu. Ríos Ávila (1993) enfatiza en esta imagen la postura estética de Rodríguez Juliá de restarle importancia al autor que también está relacionada con su proyecto autorial. Melanie Ann Pérez Ortiz (2000) resalta su apertura a los discursos no letrados y sus rupturas con la literatura autoritaria aunque afirma que su autor-idad nunca es cedida completamente y que sigue teniendo la visión paternalista característica de las generaciones de intelectuales anteriores.

Un segundo rasgo característico de la imagen de Rodríguez Juliá está relacionado con la idea de que es un autor profundamente preocupado por la cuestión de la identidad de los puertorriqueños. Grisel Maduro (1988), por ejemplo, afirma que su proyecto es el de redefinir la identidad nacional de los puertorriqueños (p. 7). En Waldron (2011) encontramos la idea de que Rodríguez Juliá cuestiona la identidad nacional construida por generaciones de intelectuales anteriores y al mismo tiempo la historia misma de Puerto Rico. Francisco Cabanillas (1993) afirma categóricamente que “El tema de la puertorriqueñidad ocupa el

---

<sup>18</sup> Juan Manuel Zapata (2011) define la postura estética como un “mecanismo mediante el cual el productor cultural asume simultáneamente una postura discursiva y una postura en el campo literario” (p. 48). Estas dos posturas configuran la noción de proyecto autorial que Zapata toma de los trabajos de Maingueneau, José Luis Díaz, Allain Vaillant y Jérôme Meizoz.

<sup>19</sup> Tomas de posición en el campo literario, siguiendo a Meizoz (2009) y que recibimos a partir de sus respuestas en entrevistas, por ejemplo.

grueso de la obra de Rodríguez Juliá, a la vez que lo inserta de lleno en la tradición de la literatura puertorriqueña” (p. 157). Ríos Ávila (1993) también construye esa imagen del autor como intelectual preocupado por la cuestión de la identidad ante todo. Carolina Sancholuz (2002) habla de la cuestión de la identidad en Rodríguez Juliá como un legado de las generaciones de intelectuales anteriores y como fruto de las condiciones histórico-políticas de la isla. En este punto, el autor se aleja un poco de esta caracterización y más bien busca proyectar la imagen del escritor que confronta a los lectores y no que intenta transmitirle ideas o nociones (como el de la identidad). En una entrevista con Camille Cruz Martes (1999), Rodríguez Juliá señala, “si un escritor vale la pena, tiene que confrontar a la gente con lo que no se menciona, con lo que no se dice, con lo que se tapa, con lo que causa incomodidad” (p. 348). El hecho de que use la palabra “gente” y no lectores sugiere también la idea de esa imagen del escritor que se acerca a la multitud, que quiere ser leído por la multitud no académica. En sus obras, se puede decir que hay más un deseo por confrontar las identidades nacionales construidas anteriormente y el concepto mismo de identidad antes que reelaborar esas identidades y construir una nueva y más actualizada. Discutiré esto más adelante.

Dos conceptos más conforman esa imagen del autor elaborada por los agentes del campo estético, la idea de Rodríguez Juliá como escritor barroco y el postulado de que él es un renovador de la historiografía y de los discursos intelectuales de Puerto Rico. Carolina Sancholuz (2005), Grisel Maduro (1988) y Camille Cruz Martes (1999) muestran al autor como conjugador de cosmovisiones y lenguajes disímiles, como un escritor que cultiva la hibridez, en definitivas, como escritor barroco. John D. Perivolaris (1999) construye la imagen del autor como renovador de los discursos intelectuales sobre el nacionalismo y el heroísmo en las luchas contra la injerencia neocolonial. María Caballero (1999) lo muestra

como un autor cercano al discurso deconstructor de la intelectualidad de José L. González y crítico del intelectualismo de René Marqués. Cabe señalar finalmente, al respecto de la imagen de Rodríguez Juliá y siguiendo el análisis hecho por Juan Manuel Zapata (2011) sobre Saint Beuve cuando afirma que el autor y sus críticos construyen esta, en gran medida, que “son las lecturas de sus predecesores y su intención de modelar su imagen a partir de éstas, las que determinan su puesta en escena del autor” (p. 53), y es, consecuentemente, una de las perspectivas desde la que se analizará su novela *La noche oscura del Niño Avilés*.

### **1.3.2 Pedro Antonio Valdez: autor nacional de la República Dominicana contemporánea**

Pedro Antonio Valdez nació en La Vega, provincia de La República Dominicana en 1968. Es escritor de novelas, poemas, ensayos y obras de teatro. Es un escritor que ya ha alcanzado madurez escritural pues su novela *Carnaval de Sodoma* (2002) ha sido aclamada y reconocida por críticos y el público lector y llevada al cine por el director mexicano Arturo Ripstein en el filme homónimo a la novela en 2006. Valdez ha recibido una gran cantidad de premios por sus obras. *Papeles de Astarot* (1992) su primer libro, obtuvo el premio nacional de cuento; *Bachata del ángel caído* (1999) obtuvo el premio nacional de novela; *Carnaval de Sodoma* recibió la misma distinción en 2002; *Naturaleza muerta* (2000) fue galardonada con el Premio de Poesía de la Universidad Central del Este; su novela *La Salamandra* (2012) también recibió el premio nacional de novela. Valdez ha publicado otros libros de cuentos como *La rosa y el sudario* (2001) y *Narraciones Apócrifas* (2005), el libro de microrrelatos *Mitología de Bolsillo* (2012) y obras de teatro como *Reciclaje* (2006) y *Paradise* (2008). Esta última recibió el Premio Internacional *Alberto Gutiérrez de la Solana*. Actualmente es

director general de la Feria del Libro de la República Dominicana y es el creador de Abecedario, foro de discusión y promoción de las letras dominicanas.

La imagen de este autor parece estar caracterizada, desde la crítica, principalmente por: (1) la idea de ser un escritor preocupado por ser portavoz de los subalternos de su nación (Costello, 2009; García, 2011) pues se le considera un escritor que representa a los desclasados de su nación debido en parte a su escogencia de la bachata como estructurador de su primera novela, como señala Laura García (2011), y del uso del bar en esta y en su *Carnaval de Sodoma*, como afirma Julio Penenrey (2014); (2) Renovar y explorar temáticas en la literatura de su país (Méndez, 2011; Penenrey, 2014); lo que lo sitúa, en parte, como un escritor con tinte vanguardista, y como un innovador que explora temas no tratados anteriormente en la literatura dominicana como el mundo cibernético en su poesía (Martínez Márquez, 2014) y el travestimiento y las identidades queer en *Carnaval de Sodoma* (Penenrey, 2014); (3) ser un escritor “nacionalista”, como se aprecia en la entrevista hecha por Rosa Silveiro (2015), donde entrevistadora y autor coinciden en esto y en la entrevista concedida a Nestor Medrano (2015), donde el autor corrobora las palabras del entrevistador cuando afirma que Valdez es un “escritor comprometido con la causa de su país” (p. 4). Aunque el mismo autor ve esta caracterización como positiva, Rosa Silveiro (2015) ve en ello una connotación negativa pues lo cataloga como escritor local, “de provincia” (p. 1); y (4) situarse en una “zona de borde” (García, 2011, p. 179), en un punto medio entre “alta” y “baja” cultura que le permite subvertir a la ciudad letrada (Costello, 2009). El autor también se presenta con un autor que no es especialista en bestsellers y al que le interesa “lo humano, la persona” (Silveiro, 2015, p. 1).

Una de las ventajas de analizar su primera novela es que en ella el autor empieza a proyectar la forma en que quiere que se perciba su imagen por parte de la crítica especializada y los lectores en general. En el caso particular de un escritor como Valdez, que se considera como maduro pero aún no consagrado por completo (Silveiro, 2015; Medrano, 2015), es necesario mirar la construcción de su imagen desde el momento inicial en que empieza a configurar la escena de la palabra (para usar las palabras de Maingueneau, 2015). Se trata entonces de mirar la etapa de “emergencia” (Dubois, 1990, p. 121) de Valdez. En Rodríguez Juliá y Zoé Valdés se trata de la etapa de “consagración” siguiendo de nuevo a Dubois, pues mientras el primero estaría en la de reconocimiento, los dos últimos estarían ya consagrados por la crítica (que ha estudiado ampliamente sus obras) y la industria editorial (que ha publicado sus obras en cantidades considerables).

### **1.3.3 Zoé Valdés: Erotismo transgresor, crítica de la revolución cubana y reconstrucción de la nación y la identidad cubana**

Zoé Valdés nació en La Habana, Cuba, en 1959. Estudió filología en esa ciudad bajo el auspicio del Régimen Castrista. Hizo parte de la delegación diplomática cubana en la Unesco en París. Es escritora de narrativa y poesía, guionista y directora de cine. Puede considerarse como una escritora de best-sellers por su gran éxito comercial y su reconocimiento por parte de la crítica literaria. Al desencantarse de la Revolución Cubana, se convirtió en acérrima detractora del Régimen. Desde 1995 se mudó a París donde actualmente reside. Su obra ha sido traducida a más de diez lenguas. En 1986 publicó su primer poemario *Respuesta para vivir* que fue galardonado con el Premio Roque Dalton y Jaime Quemain. Valdés se destaca por sus novelas, de las cuales *Sangre Azul* fue la primera en 1993. *La nada cotidiana*, novela que la puso en la palestra de la crítica, fue publicada en



1995. Se destacan también *Te dí la vida entera*, por la que fue finalista del Premio Planeta en 1996, *Lobas de mar*, por la que recibió el Premio Fernando Lara de la Novela y *La eternidad del instante*, galardonada con el Premio de Novela de la Ciudad de Torre Vieja. Entre sus últimas producciones encontramos *La cazadora de astros*, publicada en 2007 y primera de una trilogía o tetralogía aún no completada, *La ficción de Fidel*, ensayo novelado publicado el año siguiente, *El todo cotidiano*, novela publicada en 2010 y las novelas *La mujer que llora*, publicada en 2013 y *La Habana, mon amour*, publicada en 2015.

La imagen consolidada de Valdés es la de una escritora crítica del Régimen Castrista y una escritora políticamente incorrecta. Muchos críticos coinciden en que su obra incluye el comentario directo a la situación social de su país (Davies, 1997; Rozencvaig, 1996; Ortiz Cebeiro, 1998). James Griese (2012) describe este aspecto como la adhesión a un discurso testimonial que sirve al propósito de criticar la realidad de Cuba. Miguel González Abellás (2000) señala que Valdés aporta diferentes perspectivas para la comprensión de la realidad de su país. Para configurar su imagen de nación, Valdés recurre a la configuración de personajes arquetípicos o personajes que alegorizan sujetos colectivos (Ortiz Cebeiro, 1998; Griese, 2012; Rodríguez Chacón, 2013; Ingenschay, 2010; Santos, 2003). De esta forma, Valdés es vista como una creadora de narrativas maestras que intentan explicar la realidad de la isla.

La misma Valdés explícitamente construye la visión de una escritora políticamente incorrecta en las entrevistas que concede (Véase Del Pino y Gutierrez, 2004, donde ella se declara “pantagruélica” y el entrevistador la califica de “irreverente”, y De Armas, 2009, donde ella se proclama “sacrílega” y el entrevistador la llama “herética” y “políticamente incorrecta”). La crítica ha construido esta misma imagen a partir de señalar el uso del cuerpo

y del discurso soez para transgredir las normas patriarcales (Alvariño, 1999) y los cánones de lo “correcto”, de las normas sociales instituidas (Gutiérrez, 2006). En este sentido, Valdés es una escritora que recurre a la construcción de una noción del cuerpo como lugar donde se libran batallas ideológicas (Miller, 2010). En su obra “el goce sexual es una forma de liberación ante la opresión” (Betancor, 2010a, p. 39) y el erotismo es su arma predilecta (Betancor, 2009; Betancor, 2010b; Timmer, 2007; González Abellás y González Abellás, 2004; De armas, 2009).

## 2. CAPÍTULO I.

### **La escritura “desviada” en *La noche oscura del niño Avilés*, *Bachata del ángel caído* y *La cazadora de astros***

En esa imbricación (buscada de manera consciente por algunos intelectuales e inevitable e insidiosa para otros) entre intelectuales y poder, el lenguaje escrito es un elemento clave. Muchos intelectuales han sido conscientes del poder de la palabra escrita y de cómo el poder se vale de ella para volverse hegemónico y luego perpetuarse. Unos han usufructuado esa condición de manera “voluntaria”, siendo la recitada frase de Antonio de Nebrija “que siempre la lengua fue compañera del imperio” un ejemplo dicente; otros la han padecido, el caso paradigmático es el de José María Arguedas, quien en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) ofrece un cuadro dramático de los intelectuales, de su rol como “representadores” de los subalternos y de su respuesta frente al capital global. Su puesta en escena de la figura del intelectual se realiza a partir de la estructura formal de la novela y no tanto del contenido, aunque finalmente esta forma vehicula gran parte del contenido de la misma. El intelectual de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* está reflexionando sobre la situación de la población indígena de Chimbote ante la llegada de la industria pesquera que los convierte en proletarios progresivamente “deculturados”. Por eso la trama es constantemente interrumpida por partes del diario de ese intelectual y por otros tipos de

discursos académicos como el discurso del autor cuando le fue otorgado el premio Inca Garcilaso.

Aunque parece una novela inconclusa, en realidad sí tiene un cierre cuyo posible sentido está relacionado con la evaluación que hace de la situación del intelectual frente a la representación y al campo político. Ante su fracaso para asumir un rol de liderazgo en ambos ámbitos, el intelectual debe desaparecer, debe evitar interactuar con ellos pues en el nuevo contexto fallará, por eso el suicidio del autor es tanto el fin de su vida en el plano real como el fin de la novela en el plano de la ficción. El intelectual que escribe, vive y reflexiona sobre el material que produce debe desaparecer.

A diferencia de los escritores que cohonestan con el poder y los que, abrumados por la encrucijada de ser parte de los circuitos del poder como ha explicado Beverley, colapsan, hay escritores e intelectuales en Hispanoamérica, como Felipe Guamán Poma, Mariano Azuela, el Roa Bastos de *Yo el supremo*, y los tres que analizo en esta disertación, que han buscado formas de no ser subsumidos en la economía elitista que lleva aparejada el medio que vehicula la palabra escrita y el carácter excluyente que tiene este código, y han buscado la forma en que el lenguaje se constituya en una forma de deconstruir los discursos de verdad instaurados por vectores del poder para consolidar jerarquías sociales y distribuciones de capital político, económico y cultural. Estos son escritores políticos que buscan en definitivas

plantear un mundo alternativo para el mundo construido por los discursos de verdad del poder hegemónico y que eventualmente pudiese reemplazarlo.

En este trabajo consideraré el poder como determinante de las textualizaciones de la realidad que hacen Rodríguez Juliá, Zoé Valdés y Pedro Antonio Valdez pues estas responden a la producción y circulación de los discursos hegemónicos que han efectuado una partición de lo sensible basada en la inclusión/exclusión de subjetividades. La mayoría de los críticos de la región ve a los escritores hispanoamericanos como emisores de mensajes ideológicos que buscan fundar o consolidar la textualidad estatal, ayudar a consolidar las naciones hispanoamericanas y aliarse con el poder hegemónico para sostener o adquirir privilegios (Esta tendencia es analizada por Roxana Patiño, 2006 y María José Sabó, 2009<sup>20</sup>) a partir de develar artísticamente lo característico hispanoamericano. Según sus planteamientos, sus narrativizaciones de lo real se sitúan en un presente en construcción o se proyectan a un futuro deseado bien sea apoyando o creando discursos de verdad. De esta forma, esos críticos aducen, que esos escritores postulan el pasado como un relato fijo, cerrado, homogéneo e inalterable. Esa reificación posibilita a su vez sentar discursos de verdad como cimientos para la mencionada textualidad estatal y la textualidad de las subjetividades basadas en identidades fijas que no tienen dentro de su horizonte la posibilidad

---

<sup>20</sup> Ambas académicas argentinas analizan la emergencia de una pléyade de críticos en la región que hasta la década del setenta construyeron la literatura latinoamericana a partir de una perspectiva integradora e inmanentista (Patiño, 2006, p. 7) centrada en lo que denominaron la “especificidad” latinoamericana. Dentro de esos críticos, ellas incluyen a Martí, Rodó, Henríquez Ureña y Mariategui como fundadores y a Rama, Cornejo Polar, Gutiérrez Girardot, Mignolo y Fernández Retamar, entre otros, como continuadores de ese proyecto.

de emergencia de un sujeto performativo y de formas de praxis. Lo que esos críticos buscan construir es un proyecto letrado hispanoamericano, una Modernidad hispanoamericana (como lo acota Hugo Achugar, 1996), caracterizada primordialmente por un telos político: el acceso al poder y al capital económico de los que gozaban los sectores dominantes de la región. Por consiguiente, ellos enfatizan los vasos comunicantes de las propuestas estéticas de los escritores que demuestran esa “homogeneidad”. Se trata de un proyecto estético donde priman los fines políticos lo que los coloca más cerca de la orilla de los intelectuales politizados.

Los tres escritores que estoy analizando en esta disertación, en cambio, intentan interrumpir los circuitos de la economía de esos discursos de verdad mediante el empleo de lenguajes que rompen su micromecánica a nivel ideológico, en su medio de circulación y a nivel de la representación de subjetividades. Siguiendo esta línea de pensamiento, propondré que detrás de las concepciones del lenguaje que Rodríguez Juliá, Pedro Antonio Valdez y Zoé Valdés ponen escena en los textos que estoy estudiando, podemos encontrar diálogos con los modelos de estado (y las subjetividades construidas para la consolidación de estos) heredados de la época republicana y de vectores del campo político en el siglo XX. Existe aún en ellos un malestar por la “incompletud” o la “inconveniencia” de los proyectos de nación construidos a partir de esos vectores de poder para sus comunidades. Sus propuestas los acercan por ende a la orilla de los escritores políticos.

Este capítulo intenta dar cuenta de la forma en que los tres textos plantean la relación escritura /poder. Mi hipótesis preliminar es que existe en los tres autores la intención de problematizar, a través del lenguaje escritural que usan, la producción de verdad que sustenta la hegemonía de la élite dominante en sus respectivas naciones. Esto supone que ellos son conscientes de esa inevitable “colaboración” que la palabra escrita, como medio de carácter elitista en Hispanoamérica y en el Caribe, ha tenido desde la colonia hasta el período del boom (como lo plantea Rama en *La ciudad letrada*). Sin embargo, sus apuestas lingüísticas distan de ser similares entre sí y no responden a una tendencia generalizada en la literatura del posboom en Hispanoamérica que busca la desacralización del material literario y del rol del escritor (piénsese por ejemplo, en *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño o en *Respiración Artificial* (1994) de Ricardo Piglia) como respuesta a su sacralización en el período del boom, sino a las micromecánicas del poder particulares a sus contextos como ya sugerí anteriormente.

Es necesario, en primera instancia, establecer la diferencia entre estas propuestas lingüísticas y algunas que se consideran “antivanguardistas” dentro de la vanguardia hispanoamericana y que se caracterizan, igualmente, por las rupturas en el plano lingüístico. Tomemos primero el caso de Borges quien lleva a cabo una “crítica de la estética vanguardista y a una reformulación dislocada de formas “populares” y premodernas” (Prieto, 2002, p. 27). Uno de los pilares de la estética Borgiana es desmontar la centralidad que el proyecto vanguardista asignaba a la autoría (Prieto, 2002, p. 25). Borges se rebela contra la

idea de la originalidad creadora que caracterizaba a las vanguardias y que hacía que cada obra vanguardista creara sus propias reglas para su exégesis. El cuento “Pierre Menard autor del Quijote” es un ejemplo de ello. Sin embargo, Borges está respondiendo a una pulsión del campo artístico y su respuesta persigue un fin exclusivamente artístico: socavar un rasgo del arte vanguardista: la primacía del autor sobre los otros elementos que intervienen en el acto literario. Las propuestas de los tres autores que he seleccionado intentan socavar rasgos del arte vanguardista que los precedió, incluido, la “autor-idad suprema” del escritor, pero teniendo en mente objetivos orientados hacia el campo de lo social, de lo político, de lo estético, o una combinación de ellos. En el caso de su intento de rebajamiento de su “autoridad” propondré, por ejemplo, que este artificio busca crear una imagen de escritores cercanos a los subalternos con el fin de concitar la atención participativa de sus lectores o de motivarlos a cambiar su percepción de la realidad que ha sido creada y “plantada” en sus mentes a partir de las acciones de las estéticas de las políticas que han construido y difundido las narraciones de sus respectivas “comunidades imaginadas” (para usar la expresión acuñada por Benedict Anderson, 1991). Borges, por el contrario, no tiene en mente (por lo menos, no primordialmente) impactar el campo social o el político.

El caso de César Vallejo es el del escritor que padece el trauma de ser y no ser vanguardista, de ser poeta antes que hombre y de ser artista antes que sujeto político. Su experimentación lingüística inicial se transforma en un abandono absoluto de la técnica y finalmente en una variante del vanguardismo que intenta conciliar la experimentación



vanguardista con la comunión entre arte y vida social. Greg Dawes (2006) describe el método de Vallejo de la siguiente manera: “Con su falta de lógica, coherencia y razón, el artista crea su arte. Arraigadas en el subjetivismo, la vida y la poesía son un “juego de sentimientos o sea la sensibilidad. Walt Whitman. Vallejo” (p. 75). Si los vanguardistas intentan escapar de la mercantilización capitalista refugiándose en el lenguaje y la técnica (aunque finalmente terminen reproduciendo la lógica capitalista de amor por lo nuevo, por el imperio de la singularidad técnica y por la idolatría del sujeto que destruye el pasado creando el futuro a partir de su intelecto), Vallejo intenta una salida ontológica que “humanice” el arte vanguardista y “descosifique” la realidad, y nuestros tres autores, junto a otros escritores políticos, buscan una salida que rebaje al arte su carácter estético y lo encamine a las luchas por la edificación de mundos de lo sensible posibles. El problema de la alternativa vallejana radica en que, por un lado, sigue apeándose a lo estético; en segunda instancia, en que no contrarresta en ninguna medida la cosificación operada por las estéticas de la política que el Vallejo político quiere combatir; y finalmente, en que en su exaltación del arte (por el arte) - tanto en su momento de experimentación como en el de intimismo- no cae en cuenta de que el medio académico en el que circula y esa “superespecialización del material poético” (a partir del extrañamiento, del alejamiento de lo real) legitiman la lógica elitista y excluyente del capitalismo. En otras palabras, entre más se refugia en el arte y en su interioridad más replica las condiciones de desigualdad del mundo moderno.

Pablo Neruda sigue la línea del “intimismo vanguardista” iniciada por Vallejo para alejarse de la “vanguardia tecnólatra”. Al igual que este poeta peruano, Neruda nos presenta a un “hombre escindido que sufre un doloroso divorcio entre mente y mundo. Su modernidad se detecta en las relaciones dislocadas por una angustiosa inadaptación a la precariedad, a la insignificancia, a la intrascendencia de una vida alineada, acechada por las incertidumbres fundamentales (origen, condición, destino, sentido)” (Yurkievich, 2015, p. 1). Y al igual que Vallejo, este poeta chileno se aleja de la batalla por la partición de lo sensible, por la reconfiguración de las jerarquías de la vida social y por la distribución de capitales simbólicos, políticos y económicos al configurar el mundo interior y abstenerse de estetizar el exterior en este momento de su poesía.

En el caso de Rodríguez Juliá, Valdez y Valdés no estamos ante una “revolución copernicana” del lenguaje literario sino de intentos por no ser vehículos de la construcción de poder y de sujetos ‘estatizados’ con arreglo a la voluntad del poder hegemónico que las anteriores generaciones de intelectuales habían contribuido a realizar voluntaria e involuntariamente. Tampoco estoy sugiriendo que ellos sean pioneros en este manejo del lenguaje en la región sino más bien que pueden ser ejemplo de como esa tendencia, que arranca desde la misma colonia en toda Hispanoamérica con Felipe Guaman Poma, por ejemplo, se afianza durante el período del posboom desde la década del 80 y se extiende hasta inicios del nuevo milenio en el Caribe Hispánico. En este orden de ideas, se puede afirmar que ellos, de alguna manera, avizoran la paradoja que Beverley ha planteado para los intelectuales y buscan deshacer su autoridad para tratar de evitar perpetuar las condiciones de dominación de las élites sobre los subalternos a través de su labor escritural. Esto los ubica en

el grupo de intelectuales uncanny a los que ya he hecho referencia. Por ello, han sido colocados en categorías difusas o en espacios liminares aunque bajo connotaciones negativas y no desde la perspectiva positiva que Bhabha (2002)<sup>21</sup> y muchos otros críticos poscoloniales, y que yo también le he asignado en este trabajo a ese concepto. Propondré entonces que este tipo de abstracciones no consiguen explicar los trayectos de sentido que estructuran estos textos de manera cabal y solo el cruce entre las configuraciones del poder local y la manera como sus percepciones de la lengua ponen en escenas formas de pensar y de “ser” en el mundo nos permiten adentrarnos en sus propuestas estéticas y en los mundos posibles que postulan. Fenómenos ecuménicos como la Guerra Fría, como la ha estudiado Franco (2002), o la desterritorialización operada por los fenómenos de globalización solo pueden arrojar parte de esas postulaciones de mundo que nos entregan estos textos. Por supuesto, no estoy menoscabando la importancia de este tipo de estudios que nos proveen un marco general para entender productos estéticos de Hispanoamérica dentro del marco de las formas en que la colonialidad del poder (capitalismo global, Guerra Fría, neoliberalismo) se materializa en la región (comunismo, dictaduras neoliberales, etc) en el caso del estudio de Franco, por ejemplo. Lo que quiero plantear es la necesidad de asumir esta perspectiva teórica en la que

---

<sup>21</sup> Bhabha usa el concepto de unheimlich (uncanny) para analizar lo que él llama las “literaturas del reconocimiento”. Para Bhabha este concepto puede encontrarse “en ficciones que negocian los poderes de la diferencia cultural en un espectro de sitios transhistóricos” (p. 26) y sigue una “lógica de la inversión” [que da forma a] “revelaciones y reinscripciones profundas” (p. 27). Lo unheimlich es para él el elemento revelador, el que muestra lo que se ha querido ocultar y que sirve para contrarrestar la dominación. En este sentido, los escritores uncanny son “anomalías” del campo literario que permiten ver las disonancias dentro de la homogeneidad y las lecturas y construcciones canónicas orientadas hacia la politización del arte como la hecha por la mayoría de los críticos hispanoamericanos que edificaron la literatura hispanoamericana con fines ideológicos de carácter excluyente.

la relación intelectualidad y poder sea ilustrada desde las micromecánicas del poder ocurridas en Puerto Rico, Cuba y República Dominicana y no sólo dentro de aquellos macromecánicas del poder. Asimismo, esta perspectiva es fundamental en la medida en que ayuda a entender cómo sus escrituras revelan reconfiguraciones de las jerarquías de lo social a partir de su diálogo con los discursos de verdad establecidos por la estética de la política de sus estados.

### **El barroco “político” de Rodríguez Julia en *La noche oscura del niño Avilés***

Con el temor de simplificar conceptos a los que se les ha dedicado gran cantidad de aproximaciones teóricas y críticas, propondré una lectura del barroco y el neobarroco en Latinoamérica que ofrezca un marco contextual para entender el barroco de Rodríguez Juliá en su segunda novela. Aunque la mayoría de críticos reconocen lo elusivo del concepto y aquellos que han teorizado al respecto como Sarduy lo han hecho de manera deliberadamente “confusa”, existe relativo consenso alrededor de sus rasgos formales: “proliferación del artificio y oscurecimiento del sentido”, “exceso formal y teatralidad arbitraria” (Ayala, 2012, p. 37). Maravall concluye en su texto clásico *La cultura del barroco* (1975) que la cualidad primaria con la que se alcanza la máxima expresión barroca es la “extremosidad” (p. 426). Para Bolívar Echeverría (2011) el barroco “no puede ser otra cosa que un principio de ordenamiento del mundo de la vida” (p. 48). Pero no es la definición de lo barroco lo que me interesa en este trabajo sino la forma en que es usado. Los artistas latinoamericanos han recurrido al barroco en “varios momentos del siglo XX” (Guerrero, 2012, p. 21) y en cada momento el barroco ha tenido funciones particulares. Podríamos distinguir tres formas en que el barroco ha sido usado: política, estética y cultural. Estas funciones no se han dado de

manera exclusiva en la mayoría de los casos. Por el contrario, casi siempre asistimos a una combinación de dos o de todas ellas. El término barroco político deviene de los trabajos de Werner Weisbach (1921) y de José Antonio Maravall (1975) sobre el barroco clásico en los que lo consideran una herramienta de represión usada en el discurso de la Contrarreforma. En Hispanoamérica, Mabel Moraña (2005a) asigna al Barroco de Indias un carácter de resistencia frente a ese poder contrarreformista y al neobarroco un carácter “canibalístico” (2005b, p. 243), Severo Sarduy (2011) ve el neobarroco como herramienta para deconstruir el logocentrismo occidental dominante y Haroldo de Campos (1981) lo ve como antropofagia cultural donde América devora a su madre Europa.

Sin embargo, el interés primordial tanto de Campos como Sarduy es deconstruir el canon estético occidental, impugnar sus fundamentos estéticos, implosionar sus bases artísticas. No buscan retar la episteme occidental en general sino lo que se transmite de esta a través del arte. Y mucho menos buscan (por lo menos no como fin primigenio y directo) entrar en la lucha directa por la construcción del mundo de lo sensible, de las jerarquías sociales. Sus propuestas no disputan (de manera directa) la (re) elaboración de los relatos nacionales y de la (re) construcción de las subjetividades (nuevas) en sus regiones. Por ende, sus neobarrocos, al igual que el neobarroso (un neobarroco lavado por el Río de la Plata) de Perlongher, constituyen el barroco cuya función tiene como prioridad disputar la conformación del campo de lo estético y la primacía en la República Mundial de las letras. El neobarroco podría pensarse como un Boom posaurático, como la vanguardia de las

vanguardias, la vanguardia que supera a todas las vanguardias (tal como se propuso el Boom). Matías Ayala (2012) lo cataloga como “una puesta al día a la vanguardia” (p. 21). Mabel Moraña (2005b) lo describe como “the allegorical reproductibility of the struggles of power that are inherent in the insertion of the American world in the context of Occidentalism” (pp. 242-243). El mismo Lezama Lima, quien aparece como representante tanto del barroco cultural como del estético (la super experimentación y el oscurecimiento del sentido de Paradiso basta para catalogarlo en esta tendencia) vincula al neobarroco con la corriente orientada hacia el campo de lo estético al asociarlo en su ensayo *La expresión Americana* (1993) con la Ilustración (p. 50). Pero es Sarduy, el ícono del neobarroco en Latinoamérica quien en el manifiesto del movimiento, el ensayo “El barroco y el neobarroco”, deja ver la relación entre el neobarroco y la vanguardia. Sarduy usa una aproximación estructuralista para describir el neobarroco pues se centra en sus características formales. Además, emplea un metalenguaje y usa jerga de la crítica literaria lo que hace que su teorización busque la inmanencia, el desacople del arte del mundo de la vida. En últimas, su aspiración es construir la noción del nuevo barroco a partir de técnicas, lenguajes y recursos exclusivamente estéticos. Su discurso se vuelve sobre sí mismo. Como acota Valentín Díaz (2011) el Neobarroco de Sarduy “es antes una máquina lectora que una poética; es antes un modo de releer el arte moderno que una forma específica de ese arte” (p. 52).

Con Alejo Carpentier y José Lezama Lima a mediados de siglo apareció el uso del barroco como herramienta para construir relatos en el ámbito de la cultura. Ambos lo usan para captar la heterogeneidad americana, la simbiosis de las culturas que se juntaron con el descubrimiento. Este barroco se inserta en el plano de las luchas por la identidad cultural que alcanza su auge durante el boom en Latinoamérica. El neobarroco de Sarduy hereda por vía de Lezama (pues reelabora su noción de barroco principalmente a partir de la elaboración de este) esta orientación hacia la expresión de la identidad cultural. En este sentido, el neobarroco “sería el avatar contemporáneo de un espejo irónico y contracultural con que la heterogeneidad americana refleja la imagen del sueño universalista de Occidente” (Guerrero, 2012, p. 29).

*La noche oscura del niño Avilés* está escrita en lenguaje barroco de principio a fin. Varias de las categorías que Sarduy (2011), en su ensayo seminal sobre el tema, asigna al barroco, están presentes en ella. Parodia, interdiscursividad y proliferación son algunas de ellas. Sin embargo, su escritura barroca se distancia de la de escritores neobarrocos en el Caribe como Lezama Lima, Sarduy o Cabrera Infante en que es, por decirlo de algún modo, menos estética y más expresiva de una cosmovisión, o más bien, del intento de retar una visión del mundo. Disiento aquí de la idea de Benítez Rojo (1996) de que *La noche oscura del Niño Avilés* es “una suma totalizadora del neobarroco” (p. 286). De hecho, el barroco que usa Rodríguez Juliá en esta, su tercera novela, se caracteriza porque su fin ulterior es intentar deconstruir la visión de mundo logocéntrica occidental que la mayoría de los letrados

puertorriqueños que lo antecedieron reprodujeron como herramienta para mantener y aumentar su capital político y económico. No hay en esta obra la sustitución de términos simples por otros más recargados en el nivel del significante y alejados del significado original del término sustituido como en Lezama (Véase Sarduy, 2011, p. 9). Ni tampoco el uso de gramas fonéticos que emplea Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* (Sarduy, 2011, p. 27). ¿Por qué recurre Rodríguez Juliá al barroco si no existe una tradición barroca o neobarroca en Puerto Rico como si la hay en Cuba? Sería ingenuo pensar que al situar la historia en el siglo XVIII, época aún de dominio del barroco en Hispanoamérica, Rodríguez Juliá haga uso del lenguaje y la estética barroca para configurar el fin ulterior que la mayoría de los críticos le atribuyen a esta y a las otras dos novelas situadas en este período, la redefinición de la identidad puertorriqueña (Véase Maduro, 1988; Waldron, 2011; Cabanillas, 1993; Ríos Ávila, 1993 y Sancholuz, 2002). Creo asimismo, que lo barroco en esta obra ha sido soslayado o se la ha dedicado poca atención por parte de la crítica porque existe la convicción no declarada de que esto es efectivamente así (Véase Sancholuz, 2005; Cruz Martes, 1999 y Maduro, 1988). La respuesta que propondré es que su poética plantea una revisión de las propuestas de sus predecesores a partir del empleo de una estética y un lenguaje que suponen la expresión de un “profundo malestar en una sociedad bloqueada y represiva” (Guerrero, 2012, p. 20). Sociedad, en este caso, mediada por el relato (excluyente) de la nación puertorriqueña construido por las élites intelectuales políticas locales y controlado y manipulado por el poder neocolonial de los Estados Unidos. De manera sucinta se puede señalar que la construcción de ese relato comienza (como en casi todas las naciones



latinoamericanas) en el siglo XIX con los intelectuales de *El Aguinaldo Puertorriqueño* y *El Album Puertorriqueño* quienes empiezan a esbozar una conciencia criolla y construir una “identidad nacional”, la del jíbaro (campesino criollo que se adapta a las condiciones climáticas y geográficas de la isla de manera apropiada), que luego sería “pulida” por los intelectuales del 30 entre los cuales Antonio Pedreira fue una figura destacada con su ensayo *Insularismo* (1934). Estos intelectuales delinean además una noción de nacionalismo que contrarrestara la injerencia neocolonial de los Estados Unidos. Luis Llorens Torres es uno de los abanderados de esta construcción nacionalista con su poema "El patito feo". Los intelectuales de la Generación del cincuenta siguen cimentando construcciones de lo nacional basadas en la exclusión de grupos sociales como los mestizos y afrodescendientes y en la supremacía de la letra y la intelectualidad (siendo René Marqués el caso paradigmático de esta construcción y José Luis González quien intenta rebajar la autor-idad de la figura del intelectual en su país en esta generación).

En relación con el poder neocolonial de Estados Unidos cabe señalar que este ha hecho uso del aparato y la diplomacia jurídica a través de resoluciones como la 748 y la 1514 de la ONU -que certificaron que Estados Unidos no ejercía dominación neocolonial en la isla para acallar las voces críticas dentro y fuera de la isla que criticaban la falta de autodeterminación que el estatus de Estado Libre y Asociado suponía- y de leyes como la Ley Jones de 1917 que otorgó ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños y de la

constitución que estableció el estatus de Estado Libre y Asociado usadas para desestimular los movimientos independentistas (Trías Monge, 1999, p. 79). Asimismo, ha usado la oferta de mejores condiciones laborales en el área metropolitana y la creación de empleos con la industrialización de la isla para crear la sensación de bienestar y de mayores oportunidades que estimulen los deseos anexionistas, aunque los salarios que generan las industrias creadas en la isla no sean muy altos (Muriente Pérez, 2011 p. 54). Pero fundamentalmente, el poder neocolonial basa su control administrativo en permitir la elección de autoridades locales para legitimar la noción de democracia pero estos "siguen bajo la autoridad del Congreso y del presidente de los Estados Unidos" (Sánchez Ayala, 2013, p. 21).

Teniendo en cuenta este contexto, cabe señalar que Rodríguez Juliá hace uso del barroco en *La noche oscura del Niño Avilés* por su carácter "negativo" que busca deshacer el positivismo de las posiciones vanguardistas de los intelectuales de las generaciones del 30 y el 50. Ese positivismo que afirmó y estableció nociones y símbolos que pretendían ayudar a instituir órdenes y jerarquías sociales. En el caso de la Generación del 30, hablamos de la construcción identitaria del jíbaro principalmente. En el caso de la Generación del 50, me refiero a la legitimación de la mecanización de la vida moderna a partir del empleo y renovación de técnicas literarias (Sancholuz, 2005) y con su puesta en escena del derrumbe de la aristocracia agrícola del país y la bienvenida a la burguesía y el capital financiero

extranjero como ocurre en textos como *Los soles truncos* de René Marqués (1958). No hay en el barroco de Rodríguez Juliá, para usar palabras de Bolívar Echeverría (2011), una propuesta de “solucionar” en definitivas el problema de la identidad sino de “disolver” ese relato de nación, de afirmar y establecer redes semióticas que configuren una nueva idea de nación o una identidad (es) nacional (es). Hay en ese barroco la idea de no afirmar y de retar esas afirmaciones previas. Es necesario señalar también que Rodríguez Juliá no recurre a las estrategias y técnicas neobarrocas pues éstas representan una forma de filiación vanguardista en Latinoamérica (Ayala, 2012, p. 33; Cella, 2012, p. 118) por insertarse, principalmente, en el plano autónomo, por entablar diálogo con los textos y formas artísticas más que con los textos y formas de la cultura en general y la sociedad. Si la propuesta de Rodríguez Juliá intenta “deshacer” las construcciones de lo social operadas por estéticas de la política y validadas (consciente o inconscientemente) por intelectuales y corrientes estéticas cercanas a posiciones más autónomas por su ya mencionada tendencia a no “intervenir” en la construcción estética del mundo de lo sensible que ayude a impugnar esas estéticas de la política, entonces el neobarroco no podía ser la “forma composicional” que estructurará *La noche oscura del Niño Avilés*. Es evidente que es el barroco “político” (Maravall, 1978) - clasificación en la que encontramos el barroco metropolitano que ayuda a transmitir la ideología del poder hegemónico (la España Imperial) y el “De Indias” que configura formas de resistencia para esa ideología- la forma composicional más cercana al propósito de este escritor puertorriqueño en esta novela. Aunque Moraña (2005b) equipara al neobarroco con el barroco (disiento de la disociación que ella hace del neobarroco y la filosofía de la

modernidad pues como ya he señalado, la filiación del neobarroco con la vanguardia lo acerca a la Modernidad Europea), creo que su conceptualización de este último frente a la Modernidad sirve para ilustrar ese propósito. Moraña argumenta que “in America the Baroque channels through its belligerent, emancipatory, and vindictive quality (...) forms of disjunction and disruption of modern consciousness” (p. 255). El barroco político de *La noche oscura del Niño Avilés* apunta a “diluir” las construcciones positivas “irretables” construidas o apoyadas por generaciones y movimientos literarios de Puerto Rico que están imbuidos de la lógica de la modernidad. Podría pensarse en este punto que la elección del barroco es un anacronismo de Rodríguez Juliá cuando lo neobarroco se ha consolidado en toda Latinoamérica para la fecha de publicación de *La noche oscura del Niño Avilés*. Sin embargo, no es erróneo denominar a Sarduy, Lezama Lima, Perlongher o a Lamborghini como precursores de Rodríguez Juliá, si como Benjamin leemos la historia a contrapelo (1996, p. 53) y si pensamos que es el presente el que informa al pasado y nos desligamos de la visión legada por la Modernidad de la Historia como progreso, como algo que avanza de manera lineal. Es de esta forma como podemos ver en lo neobarroco la lógica de la Modernidad que el barroco, imbuido de la lógica de la posmodernidad intenta impugnar y por tanto, sucede a aquel, de la misma manera que el Barroco de Indias sucede al Barroco Clásico. Este barroco político de Rodríguez Juliá no afirma nada, no recibimos una imagen clara de las subjetividades que la novela pone en escena. No se pueda afirmar con certeza cuales son los rasgos identitarios de los afrodescendientes que aparecen en el relato, por ejemplo. Ellos aparecen como elementos de dislocación que alteran el orden lógico de los

sujetos de la sociedad que se describe. Son subjetividades anómalas, que no pueden ser entendidas o explicadas dentro de los patrones de aprehensión de la realidad que tiene esa sociedad, de ahí la perplejidad de aquellos que narran en la novela frente a sus actos y que discutiré más adelante. Este barroco busca entonces negar la afirmación misma, la capacidad del arte y otras manifestaciones de la cultura de instaurar verdades y herramientas de aprehensión de las mismas.

Un segundo aspecto de la función de ese lenguaje y esa estética barroca presente *En la noche oscura del Niño Avilés* es la de rehusarse a aceptar la lógica civilizatoria capitalista fundada en los preceptos de la doctrina protestante que forma sujetos disciplinados, coherentes, apegados a las normas que regulan la sociedad que ella funda con arreglo a su excesivo énfasis en un telos económico. La opacidad del barroco revela la imposibilidad de homogeneizar, de regular sujetos y cuerpos. Esa opacidad subraya que no hay una forma de pensar y ordenar el mundo que pueda regir y subsumir a otras formas que son también maneras posibles de hacer esta labor. Podemos describir la estructura barroca de *La noche oscura del Niño Avilés* como conformada por un barroco formal (proliferación de narradores, tipos de discursos y textos) y un barroco léxico. Grisel Maduro (2000) sin mencionar la palabra barroco, sugiere la proliferación como rasgo característico de las novelas de Rodríguez Juliá. Maduro argumenta que en ellas “hay una mezcla sistemática de elementos (los enigmas, el caos, la confusión) que resultan en apariencia incompatibles con la pretensión de crear un discurso armonioso” (p. 5). Camille Cruz Martes (1997) lo hace de

manera similar. Ella tampoco habla de barroco pero describe la escritura de *La noche oscura del Niño Avilés* como “proliferación equívoca y desbordante” (p. 254). Analizaré a continuación esta estructuración como una forma de detour que apunta a impugnar los discursos de verdad instaurados por las élites para dominar a los subalternos de su nación y se constituye en un ataque al logocentrismo que caracteriza a esos discursos.

## 2.1 El barroco formal: heterología discursiva, opacidad y posoccidentalismo

La novela comienza con un prólogo apócrifo que funciona como unas cajas chinas de voces pues la voz autorial, Alejandro Cadalso, va cediendo la palabra e “incluyendo” otros narradores. Al principio leemos “Escuchemos a Don Rafael Campos, cronista del siglo dieciocho quien arriba la comparó con Venecia” (p. 9). De hecho, Cadalso ha cedido la palabra antes de tomarla. Después se reproduce un pasaje de un libro del almirante Nelson, amigo de uno de los personajes mencionados en la crónica de Campos. Luego nos enteramos que la crónica de Campos está en una colección de documentos descubierta por José Pedreira Murillo de quien tenemos también su relato de cómo encontró las crónicas y lo que leyó en ellas. Similar a la técnica de la corriente de la conciencia, un narrador va “engendrando” a otro en una intrincada urdimbre de voces que contienen a otras y que se van ramificando. Pedreira Murillo también cede su “autoridad” al relato que emana de un texto pictórico, el retablo pintado por Silvestre Andino, sobrino de José Campeche el primer pintor puertorriqueño, el relato sugiere que es Andino quien rescata la existencia de la Ciudad de Nueva Venecia a través de sus cuadros después de que todos los otros documentos que

hablaban de ella han sido destruidos. A continuación del relato traído a través de los cuadros de Andino encontramos la cita (una de las estrategias del barroco enumeradas por Sarduy, 2011.) de uno de los detractores del mencionado relato y un artículo de alguien que apoya la veracidad de lo que los cuadros muestran. Luego volvemos a escuchar la voz autorial que inmediatamente cede de nuevo su autoridad al redactor de la Gobernación en el siglo XIX. Los narradores se siguen sucediendo.

Estamos ante la proliferación barroca de voces mezclada con la proliferación de sus tipos de discursos y textos y la proliferación de tiempos históricos (e incluso de idiomas) que establecen una atmósfera de indeterminación, de oscurecimiento del sentido, y señalan la “ausencia de centro en la estructura del discurso, del sujeto” (Ayala, 2012, p. 37), de la autoridad del yo enunciator. Esta estructuración y lenguaje barroco plantean desde el comienzo un escenario donde la transparencia, la “tiranía” y la verticalidad del discurso de la modernidad cultural, implantada en Puerto Rico por la ciudad letrada en el siglo XX, son puestas a prueba. De igual forma, este escenario plantea una redefinición topológica donde no hay una voz monológica que domina y disciplina a las antagonistas, a las “otras”. Aquí todas son voces “otras”, antagonistas, pero que conviven sin recusarse. Esta estructuración barroca intenta así derribar los binarismos que son la base de la colonialidad del poder. Binarismos tan acentuados en un Puerto Rico que incesantemente padece la jerarquización inherente a las sociedades regidas por fuerzas coloniales invasoras apoyadas por élites locales (Corona Española hasta finales del siglo XIX, Estados Unidos desde principios del siglo XX). Hay

una semiosis de lo postoccidental que propicia “la interacción de sistemas de signos culturalmente distintos” (Guerrero, 2012 p. 25). El texto busca generar una producción de signos que configuren discursos de verdad para sustentar un contexto donde lo occidental es superado en esa tan mencionada “extrañeza americana” (Picón Salas, 1994). Se trata de un afán de desterritorializar la concepción de mundo que es uno de los legados del colonialismo. Volveré a esta idea del barroco como una forma de configurar lo postoccidental más adelante.

El capítulo II de la obra tiene la misma estructura barroca en la que los narradores están encapsulados como en cajas chinas. Aparece en este capítulo una voz que será constante durante todo el relato, la de Alejandro Julián Marín, “el viejo poeta de la ciudad” como lo llama Rodríguez Juliá. Este narrador, se supone, es el ojo de lo local, pues es un intelectual criollo que va haciendo aclaraciones sobre los hechos narrados por los representantes de la ciudad letrada española. Sus intervenciones aparecen como notas a pie de página que hacen la labor de corregir la Historia oficial contada por esos letrados. Sin embargo, sus notas aclaratorias no son tan claras, lo que es más, son en extremo barrocas, y su marca es la opacidad, pues son de carácter metafórico y alegórico, y antes que apuntar a restringir los significados de los relatos a quienes está acotando, los expande. Julián Marín es entonces otro de los alter egos del escritor pues Rodríguez Juliá se ve así mismo como el poeta de su tierra, como el escritor dedicado a describir su nación y su gente, como le confesó a Luis Muñoz Marín (en Rodríguez Julia, 1981) en una entrevista. Y solo un discurso que se nutre de la opacidad como el discurso barroco puede describir una nación en la que el



esencialismo usado por las dos generaciones anteriores para edificar identidades nacionales y proyectos de nación había creado el resentimiento arriba mencionado y que Carmen Rivera Santini (2000) explica a partir de la corporeidad cuando escribe que “la corporeidad incompleta de la imagen del niño se convierte en una imagen de la propia escritura. Se busca construir desde un punto inefable, la mirada melancólica, lo que ha sido borrado en la historia” (p. 194). La mirada de Julián Marín es la mirada “correctora” que asume Rodríguez Juliá, pero al mismo tiempo, esa mirada es configurada a partir de las características del letrado que es y del cual quiere sustraerse sin éxito. Ruben Ávila Rios (1993) anota al respecto, “los apellidos Julián Marín aluden al tío abuelo del autor, Ramón Julián Marín, autor de dos novelas... el linaje literario y el linaje familiar se confunden, el autor produce una imagen de la estirpe letrada a la que pertenece...” (213). Aquí estamos ante un personaje con un discurso evidentemente barroco, pero el sujeto autorial que programa esa estructuración deja ver una pulsión por conservar un “nosotros” excluyente al que está unido por lazos de heredad y del cual es miembro integral por su condición de académico. Surge así una paradoja más en la que quedan atrapados los intelectuales y que implica que son conscientes de la necesidad de distanciarse de los elementos que los separan del resto de los subalternos con los que simpatizan por provenir de esos grupos pero al mismo tiempo, no quieren ceder los privilegios que les otorga el pertenecer a un grupo que se define por su carácter elitista y su cercanía con lo sagrado. En el caso de *La noche oscura del Niño Avilés*, el lenguaje barroco representaría su marca de distanciamiento con ese grupo “selecto”. El lenguaje que usa Julián Marín es quizá el lenguaje más barroco de todos los narradores pero

al mismo tiempo es el símbolo del elitismo, del dominio de un grupo de seres humanos sobre otros que llevan aparejado los sistemas que se fundamentan en la economía capitalista en Puerto Rico (desde el colonial que representa su introducción como economía global, pasando por el latifundio agrícola y finalizando en el sistema altamente industrializado actual, que como ya anoté arriba terminó siendo un proyecto fallido porque la riqueza producida no se traducía en un incremento del nivel de vida de los trabajadores puertorriqueños sino en el aumento del poderío económico de las empresas que llegaban a la isla , y porque la eliminación de la exención de impuestos y la competencia de otros países alejó la inversión extranjera, Muriente Pérez, 2011, p. 54). Quizá esta característica aparentemente ilógica en este texto de Rodríguez Juliá responda a una cosmovisión igualmente barroca en donde dos formas de entenderse con la realidad contradictorias convivan de manera “natural”. Camille Cruz Martes (1999) lo expresa de manera similar en una entrevista que realiza al autor cuando comenta “lo que siempre me ha gustado de tu obra, lo que encuentro más maravilloso y que me atrae es que la basas en una paradoja, en la unión de los opuestos” y luego interroga, ¿Por qué esa necesidad de unir contrarios todo el tiempo y de fijarte en perspectivas opuestas y no en un solo elemento?” (p. 341). Con esto implicamos que este autor puertorriqueño exhibe un ethos barroco que posibilita que sus recreaciones de la realidad alberguen los opuestos dentro de un mismo escenario. Un ethos que a su vez entra en diálogo con el ethos protestante y el ethos realista que parecen dominar el campo intelectual y político del siglo XX en la isla. Siguiendo a Bolívar Echeverría (2011), el primero de ellos responde a una “autorrepresión productivista y una autosatisfacción sublimada” una

“organización de la vida civilizada en torno a la acumulación de capital” (p. 36). El ser humano que se rige bajo este ethos gira en torno al trabajo y la acumulación de capital económico que este genera. El segundo es aquel que se fundamenta en el hecho de que “el objeto de la representación artística o lo artísticamente representable de las cosas está ahí, en las cosas mismas, entregado directamente a la percepción” (p. 169), lo que supone que la función principal del artista sea representar objetos y sujetos de esa realidad.

El ethos protestante está representado por los neocolonizadores norteamericanos que implementaron en la isla un proceso de industrialización y modernización a partir de 1948 en el que intentaron “trasplantar” la noción protestante de que el ser humano viva por y para la producción de capital. Esto se llevó a cabo a partir de transformar una economía agrícola basada casi que exclusivamente en la producción de azúcar a una capitalista (Dietz, 1976, p. 8; The National Puerto Rican Chamber of Commerce, 2015, p. 7) con tres etapas de industrialización, a saber, la de industria liviana, la de industria pesada y semi-pesada y la de alta tecnología (Enciclopedia de Puerto Rico, 2016). No obstante, la autorrepresión productivista no fue “inculcada” a los habitantes de la isla en la medida en que se desarrollan habilidades gerenciales en esa población pero con escasa formación de talento empresarial (CEPAL, 2004, p. 3). En este sentido, el ethos protestante sigue siendo un elemento extranjero impuesto a su población antes que “infundido” a ellos. La industrialización de la isla generó más bien un proletarización de su población; tal y como lo puntualiza Pedro Cabán (1989), ella dio como resultado “the formation of a low skilled, low-paid industrial

working class engaged in export commodity production” (p. 560). En Puerto Rico no se crearon las condiciones para el emprendimiento, uno de los pilares del capitalismo y del ethos protestante (como se desprende de las concepciones de Weber, 1984). El ethos realista por su parte, está representado por las élites letradas y políticas locales que intentan construir un relato nacional que dé cuenta de la realidad sociopolítica de la isla (como la hispanofilia que usó la Generación del 30 (Moreno, 2012, p. 17) como herramienta para construir una noción de nacionalismo que contrarrestara la amenaza neocolonialista estadounidense), y una identidad que representara las condiciones geohistóricas y sociales de la nación (como en el caso del jíbaro construido por Antonio Pedreira en *Insularismo* que es un criollo capaz de resistir las inclemencias del clima de la isla, y de la inclusión del spanglish en autores de la Generación del 50 como José Luis González).

Siguiendo con la descripción de la estructura de la novela, cabe señalar que en los siguientes capítulos la voz autorial va adquiriendo un papel más preponderante pues relata la mayor parte de la historia hasta que llegan los capítulos en los que los cronistas Gracián, secretario del obispo Trespalacios; El Renegado, criollo que se vuelve parte de la rebelión de los negros liderados por el Caudillo Obatal y luego Mitume, su general; el obispo Larra y el obispo Trespalacios asumen la responsabilidad de relatar lo que va sucediendo. En muchas ocasiones obtenemos la descripción de un mismo hecho por parte dos narradores como en el caso del relato que hacen Gracián y El Renegado de la batalla en que Mitume vence a Obatal o las descripciones del suceso de zoofilia entre un avileño y una perra hechas por Gracián y

por el obispo Trespalacios en su diario. No se trata de una simple técnica de construcción plurivocal al estilo del Faulkner del *Ruido y la furia* o del García Márquez de *La hojarasca*, sino una muestra más del barroco expresivo de Rodríguez Juliá en la medida en que las “narraciones réplicas” nos muestran siempre dos visiones antagónicas de un suceso, dos formas contrapuestas de entender ese suceso pero que son presentadas como si no lo fueran, como si fueran complemento una de otra. Así, el relato del renegado sobre la referida batalla añade detalles que la narración de Gracián no puede aportar por su distancia del lugar de los hechos, pero en realidad nos muestra dos formas de acercamiento a la otredad (Gracián demoniza y animaliza a los afrodescendientes y los muestra desde sus propios parámetros de comprensión cultural, El renegado simpatiza con ellos y se les acerca desde sus formas de percibir el mundo) y dos formas de estructurar el material literario para describir los acontecimientos históricos de un pueblo (Gracián usa la descripción plena y denotativa, El Renegado se acerca al relato épico con la hiperbolización de las acciones y el uso de epítetos que alaban las virtudes de los guerreros). Para el segundo caso, lo que Rodríguez Juliá quiere mostrar es la convivencia de dos visiones que cada vez se distancian más a pesar de haber estado en consonancia al principio del texto. Gracián con su narración, sus opiniones y sus acciones como personaje de la misma nos muestra como se acerca cada vez más a la visión de los avileños, mientras que Trespalacios empieza a alejarse de la realidad y quedar preso dentro del discurso de verdad que usa para normativizar a los avileños sin lograr que estos tomen ese discurso de verdad como constituyente de la realidad. En Trespalacios se materializa el discurso de otredad basado en el demonio que quiere usar para constituir a los

avileños en ciudadanos de su orden gubernamental pues el se va “demonizando”. De nuevo, los dos discursos se presentan (en apariencia) como complementarios aunque en el fondo estén distanciados. El ethos barroco permite que, aunque antagónicos, estén juntos y en armonía.

Un tercer ejemplo de la estructuración barroca formal de *La noche oscura* lo encontramos en la discrepancia entre lo que el paratexto que sigue al prólogo anuncia y lo que realmente encontramos en el texto. En ese paratexto nos enteramos que la novela es parte de una obra mayor, la crónica de Nueva Venecia. Sin embargo, se supone que este texto en particular versará sobre la fundación de Nueva Venecia que es discutida en el prólogo. La novela-crónica sin embargo, gira en torno a la rebelión de los afrodescendientes, a la batalla que sostienen con la armada del obispo Trespalacios y los avileños y al regreso de los mismos a la ciudad junto a las intenciones del obispo de ser jefe del gobierno y regular sus vidas, es decir, convertirlos de sujetos a ciudadanos. La opacidad barroca es de nuevo el principio organizador que subyace al texto. En primer lugar, el paratexto indica su pertenencia al género de la crónica y por supuesto termina siendo algo diferente a esto, discutiré este tema en detalle en el siguiente capítulo. Y en segundo lugar, lo que se narra es completamente diferente a lo que se espera por parte del lector a partir de lo que se discute en el prólogo y lo que sugiere ese paratexto. Nunca sabemos más acerca de la fundación de Nueva Venecia y el texto gira en torno a la referida batalla, al regreso de los avileños a su ciudad y a la organización del gobierno en la misma.

## **2.2 La interdiscursividad Barroca: socavamiento de la ortodoxia del lenguaje y el pensamiento dominante**

Pero evidentemente, lo característico del texto y de la narrativa de Rodríguez Juliá es la utilización de un lenguaje barroco que fundamentalmente se basa en la interdiscursividad paródica y la proliferación léxica. Analicemos primero la interdiscursividad. La novela condensa un sinnúmero de discursos de diversa índole y procedencia y propone una “lectura en filigrana” (véase Sarduy, 2011, p. 19) de los mismos. Esto los saca a la luz pero de una manera tal que ellos son presentados como textos menores que hacen parte del gran entramado barroco que el texto reproduce y que anula cualquier pretensión de transparencia o preponderancia de esos textos sobre otros correlatos textuales de la cultura de la que surgen como productos representativos o como narrativas maestras. El texto barroco de *La noche oscura del Niño Avilés* surge entonces como “aglutinador” o receptáculo donde conviven y dialogan otros textos de culturas, disciplinas y períodos históricos diversos. El texto es así un lugar donde se posibilita ese diálogo y con ello se rompen los distanciamientos del conocimiento y de los paradigmas para aprehenderlo. Ese lugar es el postoccidentalismo, un escenario en el que finalmente los hispanoamericanos logran sacudirse de la figura paterna, de la angustia de las influencias (para usar un término de Harold Bloom, 1997), y logran derribar el sustento epistemológico de la supremacía occidental basada en los binarismos y en una topología centrada en la existencia de un centro y unas periferias. El hecho de que la interdiscursividad en este texto sea paródica permite no solo leer en filigrana sino a

“contrapelo”, es decir, posibilita a partir del humor caribeño y la carnavalización restarle “seriedad” a los discursos hegemónicos de esas disciplinas, culturas y épocas históricas, y quitarles su pretensión de ubicarse en el centro y de relegar los discursos “otros” a la periferia. Se trata de un escenario fruto de la reflexión del autor frente a la situación histórica de Puerto Rico e Hispanoamérica (como define Mignolo, 2002, el postoccidentalismo) frente a procesos de globalización, de neoimperialismo y desterritorialización donde se desdibujan las fronteras nacionales, que le permite al sujeto de la isla reconocerse como occidental y al mismo tiempo como no-occidental por completo, como algo más allá de lo exclusivamente occidental, sobre todo en este caso en el que lo occidental fue legado a su pueblo durante el largo período colonial y luego “resemantizado” por una versión poscolonial de lo occidental, los Estados Unidos. Los discursos mencionados muchas veces aparecen “pervertidos” y no simplemente reproducidos. Los discursos que más se parodian en el texto son los académicos. Estos siempre aparecen como algo fuera de lugar o traídos de los cabellos, y por tanto susceptibles de ser tratados como “no serios” o poco “racionales”, dos de sus características inherentes y que le otorgan su legitimidad. Así el texto parodia el discurso de Foucault sobre el poder y lo coloca al lado de los discursos de formación de las naciones estados del siglo XIX. Este anacronismo (el discurso foucaultiano pertenece obviamente al siglo XX) va acompañado igualmente de una dislocación en el ámbito del enunciador, pues no son académicos quienes lo esgrimen sino gente común y corriente, “el populacho” como dice el secretario privado del obispo Larra: “Le conté como algunos lenguilargos habían dicho que todo aquello era invención suya, herramienta de poder, sutil ejercicio de la



macavélica razón de estado” (p. 32). En consecuencia, este discurso que conjuga la noción de poder como una herramienta usada conscientemente por las élites gobernantes (el obispo Larra en este caso) para consolidar su autoridad con la configuración de un Estado que regule las vidas de los individuos (la orejuda, una construcción ordenada por Larra parte de esa conceptualización del poder de Foucault. Discutiré esto más adelante), aparece como difícil de creer, como algo que “no cuadra” con el contexto en que se está presentando, restándole su legitimidad académica, su importancia como discurso que pertenece al campo especializado del logos y que fundamenta la evolución del pensamiento occidental.

En este mismo plano encontramos la reproducción de los discursos de la otredad colonial sustentada en la figura del diablo como aquello que es negativo, imagen especular, anverso del yo europeo. Esta noción es la base de la consolidación de la identidad occidental y al igual que el discurso sobre el poder aparece como dislocado, como traído por los cabellos pues es presentado usando lenguaje hiperbólico y a través de repeticiones insidiosas de adjetivos que aglutinan sentidos y conforman la noción del diablo que la iglesia católica usó desde la Edad Media y que se constituyó en la base de la identidad occidental como lo señalaron Nietzsche y Foucault. Ya que es uno de los campos de sentido a los que apunta la poética de Rodríguez Juliá, la otredad es un leitmotif persistente en *La noche oscura*. Esto es debido a esa especie de fijación que este escritor tiene con la figura del resentido, con la corrección de ese nosotros excluyente que mencioné arriba. Sin embargo, a diferencia de la mayor parte de la crítica sobre la obra del autor, propongo en este trabajo que la cuestión de

la identidad es más un efecto que una causa, una manifestación y no una fuerza genésica. Lo que realmente preocupa a Rodríguez Juliá es la relación entre intelectualidad y poder. Es la tensión que los define la que genera la mayor cantidad de trayectos de sentido en su obra. La escogencia del barroco responde a esa tensión. El barroco es de hecho, una de las formas con las que el autor intenta lidiar con ella. Es decir, Rodríguez Juliá busca un ‘detour’ a las encrucijadas en que se encuentran los intelectuales frente al poder. El barroco de Rodríguez Juliá es como el Barroco de Indias, un “asedio a las bases del orden” (Moraña, 2015a p. 8) colonial y neocolonial, una confiscación de la lengua que le ha sido legada, y por ende de las estructuras de pensamiento que ella lleva inmersa y que forman al individuo, con el objetivo de impugnar el carácter restrictivo, unívoco, monológico de esa lengua que es vehículo de la colonialidad del poder. Con esto Rodríguez Juliá se aleja en esta novela del neobarroco en tanto éste es, como ya señalé, un paso adelante de la vanguardia hispanoamericana por su experimentación técnica y lingüística, y por tanto, una versión del barroco estético. Es necesario reiterar que el neobarroco sigue conservando el pathos subversivo del Barroco de Indias pero su rebeldía se orienta más hacia el asalto de las formas artísticas y hacia una sustitución del “centro” del canon estético por la “periferia”. En ese sentido es que se le puede considerar una Modernidad trastocadora de las jerarquías del orden occidental más no de ese orden pues sigue conservando su esquema binario de centro y periferia. En este orden de ideas, el barroco de Rodríguez Juliá es más político que estético, por su carácter heteróclito, por su intención de socavar la ortodoxia en el lenguaje y en el pensamiento. Este uso del barroco, en suma, apunta a refutar el imperio de la razón, de la ley fundante (del

Estado, de la ciudadanía, de las relaciones sociales), y de la construcción y regulación de los cuerpos que el lenguaje logocéntrico de la tradición estética occidental canónica ha edificado y no está orientado primariamente a la deconstrucción del canon estético y sus formas rectoras. Por eso la experimentación no se da por mor de la técnica misma. Mencionaré unos ejemplos de cómo cada uno de estos aspectos que señalo como constitutivos de la mentalidad colonizadora de occidente son impugnados por el lenguaje barroco de la novela. Sirva lo ya discutido acerca de la dislocación discursiva para ilustrar el socavamiento del primero de ellos. Esa desavenencia temporal, en algunos casos, o de origen de la enunciación (el populacho usando el discurso de Foucault) en otros, cuestionan la coherencia y la racionalidad que la lengua del amo exhibe. El discurso que hace de la ley el fundamento del gobierno se reta a partir de la recurrencia de una ‘microsemiótica’ que apunta hacia la normativización. Palabras como ciudad, ciudadano, Estado y ordenar se repiten moleestamente, especialmente al final del texto, lo que las hace parecer como poco “serias”, como una obsesión de quien las usa, el obispo Trespalacios. Asimismo, el obispo las usa al final del relato cuando ha empezado a perder la cordura, lo que les resta aún más “seriedad”. Para el tercer caso baste reseñar las microsemióticas que apuntan a la descripción de los genitales de los personajes en la obra. Por un lado está una que se apega a la tradición católica y que puede ser ubicada como parte de la época colonial y por supuesto en el siglo XVII, época en que se desarrolla la acción de la novela. Esta microsemiótica se caracteriza por el uso de eufemismos para describir los órganos sexuales por ser asociados a lo demoníaco. La segunda microsemiótica es característica del habla de los “bajos fondos”, del

“lumpen” y se caracteriza por el uso de vocabulario soez. El barroco, por supuesto, las coloca una al lado de otra:

A su lado, una mujer prietísima, con la cabeza rapada, se hacía ablución, lavatorio de las ocultas partes(...) mientras con la mano izquierda se echa agua del estanque en la parte pudenda, y así se lava, una y otra vez, asistida por esa vieja de color jabao que le pone la bacineta bajo las nalgas poderosas... Otra mujer, de piel canela, se bañaba al lado del atracadero, y a ésta le vi dos tetas de tamaño descomunal. Pues tan soberana hembra, se acercó, de vez en vez, muy coquetamente, a la de largos cabellos, besándole los muslos, acariciándole la jaiba. (p. 85) (el subrayado es mío)

Nótese que no solo se conjungan las microsemióticas (opuestas en términos de los ethos que representan, la de orientación católica, el recato, la salvaguarda de la honra y la decencia, y la de “los bajos fondos”, la libertad, el desafío de lo conservador) dentro del párrafo sino en una misma frase. Así, el enunciador comienza usando eufemismos para referirse a los órganos sexuales de las mujeres negras que El Renegado se encuentra en su camino a entrevistarse con Obatal. No llama a esos órganos por su nombre sino que los denomina “partes” y acto seguido utiliza términos procaces para designarlas, tales como jaiba, que implica una animalización de las mismas. Y en una misma frase “tetas”, término asaz coloquial, aparece junto a “descomunal” un término más “académico”.

Un tercer discurso “académico” parodiado por el texto es el del bandidaje. Este discurso surgió en el siglo XIX en Hispanoamérica como herramienta para establecer los

límites de la construcción de los ciudadanos de los nacientes estados de la región. Como afirma Juan Pablo Davobe (2007) los bandidos en Hispanoamérica son “floating signifiers that are key to an understanding of the the diverse regimes of representation that define national identities” (p.1). Después de aplastar la rebelión negra acaudillada por Obatal y Mitume, el obispo Trespalacios intenta organizar el gobierno de los avileños colocándose él como su jefe. Sin embargo, encuentra numerosos tropiezos. Entre ellos, la existencia de Pepe Díaz un caudillo que le disputa ese puesto. Este Pepe Díaz es descrito, por esta razón, como un bandolero, como un individuo que no se apega al proyecto de “Estado” del obispo. Esta narrativa del bandidaje que Trespalacios y Gracián construyen alrededor de Díaz es una herramienta más en la consecución del proyecto político de Trespalacios. como Dabove (2007) señala, “This labelling played an integral part in the legitimation of an elite-led project of nation-state building in Latin America and thus was a defining feature of the Latin American historical experience” (p. 4). Pepe Díaz no es realmente una gran amenaza para el proyecto del obispo sino una forma más en que delinea y traza los límites del mismo. Con esto pretende señalar que está fuera de su nomos y por consiguiente, hacer énfasis en lo que queda dentro de él. Trespalacios persigue a Díaz para aplicarle su ley pero él mismo reconoce que Díaz no es una amenaza tan grande y que su preocupación mayor son los demonios que busca exorcizar, que como he sugerido, son significantes que aglutinan nociones de otredad también con miras a delinear ese proyecto político. Pepe Díaz es caracterizado como un hombre que impone su caudillazgo a partir de su fuerza física y de la violencia que ejerce con las armas pues se destacó por su fiereza y valor en la batalla contra los afrodescendientes. Su

muerte se da en una pelea con otro avileño, el cual lo decapita. El estado nacional se fundamenta en el monopolio de las armas y en la exclusividad en el ejercicio de la violencia. La violencia del estado es justificada en la medida en que está dentro del marco de las leyes que lo han constituido. Davobe (2007) afirma al respecto, “there would exist a monopoly of both ownership and allocation of violence, resulting in control of populations and resources vis-á-vis multiple forms of private violence” (p. 26). Esa es la razón por la que el obispo debe someter a Pepe Díaz para controlar esa forma de violencia privada.

Veamos dos aspectos de la microsemiótica del bandolerismo, una la que lo define como tal, como un tropo que sirve a la constitución del estado, y que encontramos en boca del obispo y de un anónimo simpatizante de sus ideas; y la otra, la que nos da Gracián que lo ve en su dimensión de bandido “real” que comete actos de violencia “reales”. De nuevo el uso de la hipérbole nos muestra este discurso como falso, como amañado, como poco creíble y poco serio. El relato de Gracián nos muestra a un Pepe Díaz menos legendario, menos violento, y menos temible. En el diario del obispo leemos,

Aquel bandolero anduvo tanto por los montes que nació leyenda de que se había tornado verde (...) Se le reconocía gran fiereza; según contaban, era poco menos que una bestia cuando se trataba de robar gallinas, torcerles el pescuezo con los dientes y beber de su sangre (...) También era hombre de fieros apetitos sensuales, y toda la comarca bajo su terror juraba que había forzado a muchas mujeres, aumentando su fama según crecía la leyenda de su verga descomunal” (p. 279).

Existe en este discurso una combinación de datos que generalmente caben dentro de la caracterización de un personaje legendario (su fiereza) con datos que rebajan su talante

heroico (robar gallinas). La inclusión de lo sexual es también una desavenencia con el discurso de caracterización tradicional de los héroes populares y algo que lo rebaja por hacer parte de una estética del realismo grotesco que discutiré en el capítulo siguiente. El discurso del bandolerismo de un narrador anónimo reproducido en el texto, es más fiel a la caracterización tradicional del héroe popular o antihéroe. Este usa palabras como “demonio”, “barbarie” y “locura” y afirma que “Díaz es capaz de asolar estas tierras, alejándonos del esfuerzo político para caer de nuevo en la guerra” (p. 282). Esta descripción de Díaz tiene más de héroe que de antihéroe, pero acto seguido Díaz es desentronizado con la microsemiótica usada para construir la otredad como el afuera del estado con expresiones como “ese demonio” “Caín” (p. 282). Por su parte, Gracián lo ve más en su dimensión de bandido de carne y hueso y no de tropo, de construcción discursiva. Gracián usa los epítetos de “pícaro”, “montaraz”, “bravucón”, “papagayo” y “sedicioso” (p. 314) cuando nombra a Díaz. Esto se debe a que Gracián, para este momento de la novela, se ha ido progresivamente despegando de la visión de su mentor, el obispo Trespalacios.

Las microsemióticas relativas a la construcción de estados nacionales en Hispanoamérica son las más recurrentes en el texto. La interdiscursividad paródica barroca sirve el propósito de impugnar los discursos que constituyen esos estados nacionales, de disolver sus pretensiones de solidificar discursos de verdad que se vuelvan hegemónicos, es decir que sean interiorizados y “aceptados” por los subalternos. Teniendo en cuenta que Puerto Rico nunca pudo constituir un estado-nación independiente y que el nacionalismo

liberal burgués se acendró durante todo el siglo XX con dos generaciones de intelectuales bastante influyentes en el ámbito político (la del 30 y la del 50), se puede afirmar que este uso de lo paródico para deconstruir esos discursos se debe a ese malestar ya citado frente al rol de los intelectuales y el poder que desembocó en la construcción de un nosotros que dejó por fuera a grupos sociales que cumplieron un papel también importante en la construcción de la comunidad puertorriqueña. En últimas, la interdiscursividad barroca no solo ridiculiza los discursos mismos sino la forma como fueron enunciados, y con esto, a quienes los enunciaron. Trespalacios, representante máximo de la ciudad escrituraria, es el que más embates recibe. La dislocación de los discursos es un símbolo de la dislocación de su raciocinio, es decir de la pérdida de su cordura acaecida al final de la novela.

No pretendo seguir analizando los demás discursos parodiados en el texto pues son numerosos. Baste nombrar dos de ellos: el discurso de la ciudad letrada colonial sobre la pereza de los indios -surgido en la Colonia que buscaba justificar la colonización dura (del cual la Carta de Relación de Fray Damián López de Haro (1945) a mediados del siglo XVII donde sugiere una forma de organización económica para la isla, es un ejemplo) - y sobre los individuos de raza mezclada en el siglo XX, usado para justificar la primacía de los criollos como la identidad nacional como lo vemos en el texto *Insularismo* (1912) de Antonio Pedreira, por ejemplo. En *La noche oscura del Niño Avilés* leemos, “la pereza surge de ese aliento de la naturaleza, pues siendo el tiempo de ésta más lenta en la percepción de los hombres, bien que adormece la voluntad para el trabajo” (p. 287), “estos criollos se



conforman con sobrevivir de los pocos alimentos que cultivan” (p. 281), “los he visto tomar almuerzo y merienda de los muchos árboles frutales que abundan, sin más preocupación que alargar la mano y comer golosamente” (p. 307). En este último ejemplo el discurso de la pereza se mezcla con el de la abundancia americana construido por Colón, los conquistadores y la ciudad letrada colonial. En el primer ejemplo, se observa también el discurso del determinismo geográfico que también encontramos en Pedreira.

El segundo discurso con el que finalizaré esta discusión sobre el barroco discursivo es el de la degeneración introducida por los españoles en los nativos de la América Hispánica y que podría representar un ataque al nacionalismo inicial que buscó fundamentarse en un retorno a la matriz colonial para diferenciarse del invasor “inculto”, los Estados Unidos, como lo vemos en Luis Llorenz Torres y su “Patito feo” (Marrero, 1968), por ejemplo. El texto constantemente hace alusión a la baja ralea y la inmoralidad de los hombres traídos por Trespalacios para hacerle la guerra al obispo Larra y sofocar la rebelión de Obatal. Estos dos discursos y los estudiados arriba (y la mayoría de los que Rodríguez Juliá usa en esta novela) son “discursos de poder”, o dicho de otra forma, discursos que sustentan la colonialidad del poder. Esto implica que en el texto existe una puesta en escena de la tensión que se dió en toda Hispanoamérica entre intelectualidad y poder y de la autocrítica y el desencanto frente a su rol a partir del fracaso de los proyectos de nación ilustrado (caso Puerto Rico), la politización del arte y de los artistas (caso Cuba que analizaré a continuación) y de la pérdida de importancia de los intelectuales ante los cambios en la percepción en las obras estéticas

por la influencia de la técnica y los medios masivos de comunicación (caso República Dominicana que discutiré en el próximo capítulo).

### **2.3 Proliferación léxica, amplificación de la materia verbal y evasión de la representación**

Analicemos ahora la proliferación léxica en *La noche oscura*, el otro rasgo barroco sobresaliente en la obra. Se puede afirmar que el léxico usado por Rodríguez Juliá en esta obra conjuga una vertiginosa variedad de tipos de vocabularios que no tienen un centro rector. Carolina Sancholuz (2005) lo describe en los siguientes términos: “en la novela opera como principio constructivo principal la proliferación barroca, en cuanto procedimiento retórico de aumento de la materia verbal, y asimismo como variante de la amplificación o amplificación artística de la dicción” (p. 227). Sancholuz entiende la amplificación y la proliferación como “dilatación ornamental del discurso”. Para ella, la proliferación borra la tiranía de un centro rector. Sancholuz solo concentra su atención en la proliferación discursiva y en la multiplicidad de narradores y no aborda el análisis de la proliferación léxica. Me centraré en 3 de los tipos de vocabulario que Rodríguez Juliá usa para amplificar la dicción en el texto, a saber, los culteranismos, los refranes y las palabras soeces.

¿En qué sentido podría considerarse esta amplificación léxica como una desviación de los estándares del lenguaje del boom (el clímax de la intelectualidad) si el lenguaje de este grupo de escritores se caracteriza entre otras cosas por el uso de la mayoría de los tipos de

palabras que he listado? Los localismos, los refranes e incluso las palabras soeces son comunes a muchos de los escritores del boom. La primera diferencia que salta a la vista es que en ellos no hay amplificación y estas son por ende una forma de mostrar lo exótico de la cultura local dentro del lenguaje del colonizador, una expansión de ese lenguaje que busca revitalizarlo, como ha dicho Fuentes (Mcbride-Limaye, 1985, p. 45). Ellos son, en la mayoría de los casos, ficcionalizados e insertados dentro del lenguaje rector, que es el lenguaje canónico, el que ha creado la República Mundial de las letras, y por entrar dentro de su principio rector pierden su fuerza semántica (salvo claro están los escritores uncanny que he referenciado anteriormente). No hay por supuesto convivencia de opuestos sino una multilexicalidad restringida pues unos léxicos son inferiores por estar subordinados a uno “mayor”. Además, no hay proliferación real pues no se aumenta la materia verbal sino que se incluyen nuevas variantes dentro del eje lexical de la dicción en el texto.

Es necesario señalar que en la obra no existe correspondencia entre léxico y enunciador. El barroco se da en este nivel también pues el mismo Trespalcios usa, por ejemplo, culteranismos y vocabulario soez. No existe, asimismo, una correspondencia, entre léxico y estatus del enunciador. Así, el ciego que narra a Gracián la historia de la violación de una mujer avileña por parte de unos escalilleros traídos por Trespalcios, usa el más académico de los lenguajes. El renegado aunque es el enunciador que más usa el lenguaje soez asociado por Sancholuz a la “jerga urbana callejera y marginal de las drogas” (2005, p. 232), también hace uso de arcaísmos y culteranismos. La voz autorial al presentarlo nos dice,

“En realidad no sabemos de quién se trata. De él solo conocemos su estilo exaltado, a veces poético, sobre todo su evidente condición de marginado” (p. 47) (El subrayado es mío). Esta descripción está señalando el carácter barroco del discurso del renegado y su pertenencia a los subalternos, lo cual explica su uso de un léxico soez y su alineamiento final con la rebelión negra de Obatal y no con Trespalcios, de quien parece ser espía. En sus discursos podemos encontrar perífrasis embellecedoras y elusión del léxico común y corriente propios del culteranismo como “sorpresivos roquedales cavernosos” (p. 128) o “gracioso y liviano ingenio” (p. 62) junto a las expresiones más soeces como “bichajo”, “verga”, “culo”, “pinga”, o a expresiones coloquiales pertenecientes a esa jerga callejera como “me puse mosca” o “echarle los perros”. De igual forma, encontramos la fusión de las dos en una misma frase: “soberano flujo genésico” o “inflamada verga”. Gracián y el obispo Trespalcios, representantes de la élite escrituraria, también usan esos dichos propios de la jerga callejera. Esta disociación del estatus social del enunciante y las características del discurso apunta a romper la noción de representación como una manifestación de los intereses del pueblo y que se constituyó en punta de lanza de las élites burguesas desde el siglo XIX preconizada inicialmente por Sarmiento. Rodríguez Juliá busca en cambio problematizar esa relación entre quienes pone el autor a hablar en el texto y los grupos sociales y los individuos del mundo “real” que está postulando el texto. Lo que nos parece sugerir Rodríguez Juliá es que no porque un enunciador use las palabras de un grupo subalterno, lo está representando. No porque Gracián y Trespalcios usen vocabulario procaz y los dichos callejeros son portavoces del sentir y la cosmovisión de los grupos humanos que viven en los espacios urbanos más

deprimidos. Ni siquiera el renegado, quien es el que más usa estos dos tipos de léxico y es presentado como un marginado por la voz autorial y además toma partido por la rebelión negra y no por la élite que representa Trespalacios, puede ser considerado como representante de los marginados en la sociedad puertorriqueña pues como lo discutiré en el siguiente capítulo, él exhibe su visión eurocéntrica y está influido por la dinámica del capitalismo. El mismo Alejandro Julián Marín, llamado el poeta del pueblo, es más la representación del letrado que el autor quisiera ser como ya se anotó, que la del pueblo mismo.

#### **2.4 Barroco, proyectos de formación de la nación y formación de subjetividades**

El barroco de Rodríguez Juliá diluye la posibilidad de pensar en que a través de la gramática se forman las cabezas como lo pensaba Bello (1995) y pone de presente la necesidad de replantear el hecho de que la relación lengua y pensamiento sea tan directa. Cualquier proyecto pedagógico que busque formar a los individuos en Hispanoamérica a partir de determinada instrucción lingüística debe considerar las interrelaciones que pueden ocurrir en un ámbito cultural tan híbrido como lo es el de nuestra región. La opacidad y la negatividad del barroco anulan, por un lado, el positivismo de los estadistas que, como Bello (1995), conciben un Estado paternalista que configura la nación a partir de una función pedagógica entendida desde un enfoque positivista en el que las cabezas de ese estado transfieren el conocimiento a los subalternos, “formando sus cabezas a través de la lengua y su gramática” (p. 9). Y por otro lado, ellas bloquean el impulso de la representación, como la entendió Sarmiento, los intelectuales burgueses del siglo XIX y la mayoría de los escritores

del boom y de los que en el período de las vanguardias se adhirieron a la “utopía hispanoamericana”, que concibieron el Estado como una especie de democracia indirecta representativa donde los que tienen el poder actúan como representantes del pueblo y toman decisiones en su nombre pues se consideran intérpretes de su sentir y su pensar. Todos estos intelectuales, quienes hicieron uso de la representación, pensaron a los subalternos como una masa informe, abúlica e incapaz de tomar decisiones, que necesitaba de la guía de ellos como poseedores del conocimiento para liderar los proyectos políticos y las causas sociales de sus naciones. Piénsese por ejemplo en Máximo, el alter ego de Zapata Olivella (1967) en *Chambacú corral de negros* y personaje central de esta novela, quien es presentado como el guía y el cerebro de la rebelión de los afrodescendientes del barrio Chambacú en la ciudad de Cartagena Colombia que luchan por no ser desalojados de sus casas debido a un proyecto urbanístico orientado al turismo, y esos afrodescendientes son descritos como “borregos” incapaces de tomar decisiones por sí mismos. Rodríguez Juliá a través del barroco parece encontrar el “Tercer Espacio” de Moreiras que lo aleja de la representación del liberalismo burgués y de la imitación del Republicanismo posindependentista. Su barroco como ya señalé no plantea una alternativa a la nación que intelectuales burgueses y republicanos construyeron sino poner en evidencia los binarismos que la constituyen, diluir la positividad del pensamiento pos-ilustrado que la funda, y con esto mostrar su “desajuste”. Su negatividad no permite que plantee una alternativa concreta pues hacerlo representaría un opuesto que signifique replicar su condición inherente. Lo que hace este barroco, en cambio, es mostrar una forma de ser en la uni-diversidad, o en otras palabras, este barroco postula un mundo

posible, uni-diverso, donde subjetividades diversas conviven sin antagonizar ni dominarse unas a otras. Este mundo entra diálogo con el mundo donde un nosotros uniforme, homogéneo, domina y subyuga a unos “otros” diversos.

Pero en *La noche oscura del Niño Avilés* hay una tensión no resuelta que responde probablemente al temor del autor a perder su importancia como intelectual, a ceder los privilegios que le otorga el pertenecer a un grupo reducido de individuos y a dejar de recibir la admiración que los no intelectuales le profesan a aquellos. De ahí las irrupciones de la voz autorial en las narraciones de Gracián y El Renegado e incluso en el relato del ciego que narra la violación mencionada. Es evidente que no es el ciego quien narra sino la voz autorial. Esto se infiere a partir del uso de una técnica depurada de narración y del empleo de un léxico académico. Gracián, el oyente del relato, se queja de que el ciego extienda la narración haciendo uso de artificios estéticos pues el pago por el relato es comida que el amanuense del obispo le está dando, y mientras más se extiende más comida recibe. Además, las ya mencionadas intervenciones de Alejandro Julián Marín, su alter ego, son muestra de su deseo de controlar el discurso del texto, de no ceder por completo su autoridad. Discutiré esto desde la óptica de la estructuración genérica del texto en el próximo capítulo.

Por otro lado, es necesario señalar que el barroco de Rodríguez Juliá en esta novela es un barroco que en el nivel de la enunciación discursiva constituye un universo falocéntrico que se cierra a subjetividades femeninas o “desviadas”. Ninguna de estas últimas asume la

autoridad discursiva al no ser narradoras de historias y al permanecer calladas a lo largo de la novela. Al no ejercer el lenguaje, las mujeres y los no heterosexuales son entes pasivos bajo la autoridad masculina. Los personajes femeninos que tienen más presencia en el texto son la reina de África, la amante del renegado, y Dámaris, la consejera esposa de Obatal. La primera participa en varios capítulos pero en ninguno de ellos la escuchamos hablar. Sus parlamentos son todos enunciados por Julián Flores, el renegado. La segunda tiene un rol de autoridad pues se supone que Obatal escucha siempre sus consejos para tomar decisiones. De ella tampoco escuchamos palabra alguna. De los demás personajes femeninos secundarios tampoco tenemos la oportunidad de escuchar sus palabras.

En este mismo sentido, el vocabulario soez apunta a reforzar el rol masculino como activo en el campo de las relaciones sexuales. En el texto son recurrentes las expresiones “verga”, “pinga”, “pija” y “polla” entre otras para nombrar el órgano masculino. La mayoría de las procacidades son sinónimos del falo y las que se refieren al órgano sexual femenino connotan su característica de receptáculo, su pasividad. Una de las palabras que connotan la vagina es “jaiba”, que está repetida muchas veces a lo largo de la novela y que por su forma cóncava alude a esta característica que implica la pasividad en el sexo y por ende la superioridad masculina sobre la mujer. Su búsqueda de la forma composicional que se aleje del canon, lo llevará sin embargo, en la mayoría de sus crónicas novelas, a mofarse de las construcciones masculinistas que coadyuvan en la sugerencia de la inferioridad del sexo femenino y por ende a deconstruir el aspecto falocéntrico de la colonialidad del poder.



Para concluir, es necesario enfatizar que el barroco representa en Rodríguez Juliá una práctica cultural de desvío (detour), una salida frente al proceso de asimilación por la cultura dominante. El barroco tiene una dimensión política. Representa la apropiación de la lengua del amo para usarla contra sí mismo, para impugnar las bases en que se sustenta su dominación. Es una herramienta para la constitución de lo posoccidental, entendido como una forma de pensarse dentro del escenario de la descolonización, estando dentro y fuera de lo que se tiene por occidental pues se asume y se acepta lo que se ha heredado de esta construcción geohistórica de carácter ideológico y totalizante, y se contamina con las construcciones socioculturales a las que esta construcción dio origen a partir del “moderno sistema-mundo” (Wallerstein, 1979). Sin embargo, este barroco si bien no está teñido de lo vanguardista como el neobarroco de Lezama Lima, Sarduy y Cabrera Infante, por ejemplo, sigue siendo lugar de una tensión no resuelta. Su ataque a lo logocéntrico con miras a “deselitizar” los proyectos de estado nación de la isla y de la región, resultado inherente de la colonialidad del poder, se enfrenta a un “tic nervioso” por no perder los privilegios de lo heteronormativo y de la masculinización de las prácticas sociales y políticas. No existen por ende, el empoderamiento del sujeto femenino que veremos en Zoe Valdéz a partir de la confiscación de las prácticas simbólicas y discursivas restringidas a lo masculino como el uso de lo soez por parte de las féminas, ni la desmasculinización de esas prácticas como lo veremos en Pedro Antonio Valdés.

## 2.5 La escritura como “disidencia de identidad” en *La cazadora de astros*

¿Es *La cazadora de astros* una novela escrita por una mujer o un texto estructurado por una escritura femenina? Es necesario diferenciar entre la literatura escrita por mujeres y aquella que se estructura a partir de retar los parámetros escriturales que han producido y distribuido discursos que construyen verdades "hegemónicas" con arreglo al universo simbólico masculino. La primera de ellas, como lo reconoce la reciente crítica literaria feminista (véase, por ejemplo Richard, 2008), es toda aquella literatura escrita por mujeres pero que obedece al protocolo de la cultura “masculinizada” dominante de sus épocas y que reproduce, consciente o inconscientemente, los patrones de subyugación masculina. Estas mujeres escritoras están condescendiendo con la identidad dominante y replican esos patrones que la han ayudado sostenerse en el sitio más alto del campo socio-político. Ellas son, en otras palabras, sujetos contruidos por el poder. En Cuba, un caso paradigmático de este tipo de escritura es el de Gertrudis Gómez de Avellaneda (2003), una versión femenina de Cirilo Villaverde que reproduce en *Sab* la ideología liberal y el abolicionismo burgués y que contribuye a prolongar la dominación de esa identidad. Por su pertenencia a la aristocracia criolla, su visión “masculina” y “racional” es consecuente con el capital político y económico que ostenta así esté en condición de subordinación frente a los sujetos masculinos de los círculos sociales a los que pertenece. Algo similar ocurre con Salomé Ureña (1975) en República Dominicana y su representación de Anacaona desde una óptica masculinizada.

El segundo tipo de escritura implica una búsqueda por liberarse de los discursos de verdad que someten a las escritoras mujeres, por deshacerse de la materia ideológica de la que la escritura que les ha sido “inculcada” está compuesta, por rebelarse contra sus habitus mediados por la cultura masculina y por confrontar la sintaxis, la lógica, el tono y el vocabulario que ayudan a vehicular esa cultura. Mi planteamiento central es que *La cazadora de astros* de Zoé Valdés está estructurada a partir de la confrontación de estos dos tipos de escrituras con el objetivo de problematizar las intersecciones que se puedan dar entre ellas y de configurar una poética de la disidencia escritural acorde con el espacio que ocupa dentro del campo estético-político que, en Cuba, por la politización de lo estético planteada por La Revolución, poseen lazos aún más estrechos.

La novela narra los acontecimientos de la vida de Zamia, la esposa de un diplomático cubano, desde su estancia en Francia hasta que regresa a Cuba después de divorciarse de este y casarse dos veces más. Zamia aparece descrita como la esposa tradicional que es abusada por Pablo, su marido, y que a pesar de tener un amante, Álvaro, otro diplomático cubano, acepta el maltrato físico y psicológico de Pablo, quien no le permite escribir novelas pues considera que los hombres son los únicos que deben usar este género y las mujeres solo pueden escribir poesía. Zamia escribe de manera clandestina una novela sobre la pintora surrealista Remedios Varo, quien parece ser el alter ego de Zamia por su lucha contra el poder y las convenciones patriarcales por las que se rige. Las vidas de las dos mujeres se presentan en una simetría casi perfecta en la que lo que le ocurre a la una se repite en la otra.

Zamia, a su vez, es un alter ego de Zoé en tanto ciudadana y escritora cubana que padece el control, la vigilancia y la represión del régimen castrista. Estando Zamia en París es abordada por un vendedor en una tienda de videos. Este vendedor le propone ganar dinero posando desnuda para él. Ella acepta y el vendedor le toma fotos periódicamente por las que paga una considerable suma de dinero. Este episodio trastoca la vida de Zamia quien a partir de ese momento cambia su actitud pasiva ante el constante abuso del que es objeto por parte de su marido. Al cabo de un tiempo termina separándose de su marido y casándose con Álvaro, su amante. Este muere en un accidente aéreo en el que Zamia también está involucrada y que le hace perder la memoria. Zamia vuelve a casarse y tiene tres hijas. Antes de eso es torturada y perseguida por el Régimen Castrista. Pina Brull, “la chivata” (soplona del Régimen), quien es la encargada de obtener información acerca de ella, toma los poemas que Zamia le ha dado para publicar en una antología y los publica a su nombre. Según los servicios de inteligencia del Régimen, la novela que escribe Zamia sobre Remedios es una alegoría de la situación de Cuba y busca enlodar al Régimen. Remedios encarnaría a Zamia, pues es perseguida políticamente. Zamia siempre insiste en que su texto es pura ficción. *La cazadora de astros* termina como empieza, con Zamia encontrándose con Remedios en la playa aunque intercambiado los apodos que tenían al principio, “la cazadora de astros” y “la catadora de océanos”. Aunque el relato de Zamia pareciese un mise en abyme de su vida, o en otras palabras, una forma de denunciar las injusticias del gobierno de la isla (y la misma Zamia intenta sugerirlo como tal al insistir en su carácter ficticio), este es en realidad un relato espejo en el sentido de la inversión que propone del acto creador y de la relación intelectual /

discursos de verdad que sostienen el poder. Mientras Remedios aspira a separar la esfera de lo estético de la vital a través de los actos de su vida y Zamia lo hace a través de su escritura sobre Remedios que aspira a la autonomía, Valdés responde a la politización de la estética que propone La Revolución con la escritura de una obra política que tiene como objetivo primordial la construcción de discursos de verdad que “impacten” el ámbito socio-ideológico en la isla.

Es necesario señalar en este punto, que la palabra femenina en Cuba está doblemente confiscada por un lado con la autoridad literaria masculina construida desde el siglo XIX a partir de la emergencia de la intelectualidad liberal burguesa y llevada a su clímax con las vanguardias y el boom, y por el otro, con El Régimen Comunista, que es igualmente de corte patriarcal y restrictivo. El campo literario cubano, como quizá ningún otro, está casi que en su totalidad dominado por voces masculinas y ha sido masculinizado. Los nombres femeninos son muy escasos. Los relevantes muchos menos. Creo que podríamos mencionar solo tres que han acumulado cierta cantidad de capital cultural: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Dulce María Loynaz y Zoé Valdés. Y solo las dos últimas podrían pensarse dentro de los parámetros de una escritura como disidencia de identidad o escritura que reta la “tiranía” de la identidad masculina como representación de la nación cubana y que busca hacer emerger la identidad femenina y su cuerpo como contribuyentes en ese relato de la nación (para esta lectura de Loynaz como escritora feminista véase por ejemplo, Smith, 1993 o Alvariño, 1999). La segunda confiscación, la llevada a cabo por el Régimen Castrista, se caracteriza por la expropiación de la palabra tanto a los intelectuales hombres como a las intelectuales en favor de La Revolución que es un concepto abstracto que termina fundiéndose con el nosotros incluyente que simboliza sus ideales pero que es en últimas un nosotros excluyente.

En el famoso discurso a los intelectuales, Fidel Castro (1961) construye discursivamente ese nosotros y lo va fundiendo con la noción de pueblo y de Revolución. La palabra “nosotros” se repite más de 50 veces en la primera mitad de ese discurso y designa a aquellos que han llevado a cabo La Revolución. El concepto de revolución entonces, apunta a ese grupo de revolucionarios. Más adelante, Castro señala que los intereses de esta son exclusivamente trabajar para el pueblo. La Revolución existe solo para velar por el pueblo y si los revolucionarios viven por la revolución, ellos y el pueblo son uno solo, ese nosotros que vincula a todos. Pero a pesar de que Castro inicia el discurso interpelando a “compañeras y compañeros”. Ese nosotros siempre se refiere a “hombres”. Esta palabra también se repite constantemente. Lo que es más, en el resto del discurso Castro solo usa la palabra “compañeros” y palabras en género masculino, lo cual, aunque normal en la época en que se dió el discurso, revela la existencia de un sujeto y una identidad uniformes masculinos como referentes de ese nosotros. El nosotros de Castro es así un revolucionario, un escritor, un intelectual, un compañero, en definitiva, un hombre. Mientras al intelectual hombre se le confisca la palabra y la escritura en favor de la Revolución, de sus objetivos, de sus derechos, como afirma el mismo Castro, a la mujer intelectual se le confisca la escritura como mujer en favor de los hombres que son la Revolución. Y si se le concede, debe escribir como hombre y como hombre revolucionario, lo que implica esa doble confiscación que ella sufre. La mujer escritora que desea enviar mensajes políticos, entonces, se enfrenta a un doble desafío, recuperar su capacidad de escribir en disidencia con la identidad que representa a todo el pueblo, incluida ella por supuesto, y recuperar su capacidad de escribir en disidencia con el ethos restrictivo de la Revolución.

Existen diversas aproximaciones al carácter machista de ese ethos y al proceso de invisibilización que hace de las sujetos y conductas que se desvían de la construcción

nacional coherente que la Revolución quiso construir. Nicola Murray (1979) se acerca al tema a partir del análisis del hogar cubano como núcleo de la sociedad revolucionaria y los roles de los géneros ligados a él. Murray llama la atención sobre el hecho que las leyes promulgadas por el gobierno castrista no consideraban al hombre como relacionado con las labores de crianza de los niños (p. 102) y que para 1978 el número de representantes mujeres a puestos corporativos en ese gobierno no alcanzaba el 50% (p. 103) debido a que la categoría de “trabajador de vanguardia, criterio para ser elegido a esos escaños, excluía la labor doméstica a la que la mujer había sido circunscrita. Murray considera el machismo como “the most deeply-rooted and least attacked (also the least understood and investigated) area of women’s subjugation” (p. 104-105). Una aproximación similar es la que aporta Anna Cristina Pertierra (2008), quien también estudia las construcciones de género asociadas al hogar cubano. Ella concluye, al igual que Murray, que el rol de la mujer de la Revolución es concebido como asociado al hogar, al interior (p. 746) mientras el del hombre está relacionado con el exterior, con el espacio de lo público (p. 748). Asimismo, Pertierra coincide con Murray en que La Revolución no produjo modificaciones que transformaran en absoluto los conceptos de masculinidad y feminidad en la isla (p. 744) y más bien la legislación producida durante la Revolución sobre la estructura de la familia concibe una “(patriarchal hetero-centric) nuclear family that has historically been associated with the white bourgeoisie” (p. 749) antes que la igualdad de géneros tan predicada por el nuevo orden en Cuba después de 1959. En este sentido, El gobierno reforzó a través del reparto burocrático la idea del hogar como algo inherente a la mujer al no permitir la llegada de muchas mujeres al aparato burocrático e instituciones como la Federación de Mujeres Cubanas y los medios de comunicación reforzaron la idea de la mujer como algo inherente al hogar en la era postsoviética a partir de exaltar su labor heroica en tiempos de crisis en ese espacio para mantener a la familia cubana.

Miguel De la Torre (1999) realiza un análisis histórico político para explicar el uso del machismo como estrategia del gobierno revolucionario. Las condiciones de intervención colonial (de España) y neocolonial (de los Estados Unidos hasta la primera mitad del siglo XX) crearon un sentimiento de emasculación, de Cuba como una nación castrada, feminizada. De la Torre aduce que

The long United States' military occupation, the Piatt Amendment, and the transformation of La Habana into a warehouse for Anglo consumption meant Cubans lost their manhood, their machismo. To regain machismo, Cubans learn to imitate the oppressor, by enhancing our forms of domination of non-machos, specifically women” (p. 216).

El machismo surge entonces como una herramienta de reconstrucción de una nación cuyo proceso nunca fue culminado. De la Torre añade que la construcción de la noción de patria durante la revolución se hace a través de un discurso de género en el que Fidel Castro sirve como la figura paterna en la estructura patriarcal de la sociedad (p. 218). Figura paterna que debe ser emulada por los hombres de la Revolución con el fin de terminar de construir ese relato de nación. No existe la posibilidad de dar cabida en este relato a las mujeres pues ellas representan la posición subordinada a la que esas fuerzas coloniales y neocoloniales habían llevado a los habitantes de la isla. Tampoco parece posible dar cabida a hombres poco masculinos. De ahí la homofobia tan difundida y exacerbada en la era castrista. Lourdes Arguelles y B. Ruby Rich (1988) afirman que “the revolutionary leadership rallied against the evils of capitalist vice - which were often associated with homosexuality” (p. 688). El machismo es asociado a la moral y al comunismo, mientras lo poco masculino es asociado al capitalismo y a la decadencia moral que lleva aparejada. María E. López (2015), afirma en este mismo sentido, que el fuerte componente machista que ha existido en la isla obligó a los que se desvían de la norma heterosexual a “define themselves within the margin of



invisibility, marginality, repression, intellectualism and, in many cases, exile” (p. 15). Y en algunos casos la respuesta incluye una combinación de ellos. En el caso de las mujeres escritoras como Valdés el exilio se conjuga con el intelectualismo. López sugiere, de manera similar a lo que propone De la Torre, que el intento por ofrecer una definición coherente de la nación cubana durante la Revolución puede explicar los costreñimientos de orden machista impuestos en las leyes del gobierno revolucionario (p. 23) y que la inclinación hacia el control social también explica el acallamiento de la diferencia inherente al machismo (p. 45). Finalmente, López usa la noción de “hombre nuevo” de la Revolución acuñado por el Ché Guevara para explicar la consolidación del machismo como herramienta de formación de la “nueva nación cubana revolucionaria”. Este hombre nuevo es “un obrero vigoroso, gallardo, trabajador, patriota, desinteresado, heterosexual, monógamo y austero” (Montaner citado por López, p. 46). De acuerdo con López, “The macho concept became a parameter to measure masculinity and virility; there was no place for the effeminate” (47) -ni tampoco para las mujeres.

## **2.6 Escritura femenina versus texto escrito por una mujer**

Es en este contexto en el que pretendo analizar la escritura de Valdés en *La cazadora de astros*. Aunque en esta novela narra una mujer, eso no implica que use una escritura femenina. Lo que hace Valdés en realidad es problematizar la tensión entre escritura hecha por mujeres y escritura femenina pues la narración de Zamia de la vida de Remedios es “masculina” en el sentido en que se hace desde una perspectiva falo-logocéntrica, es decir, una escritura coherente hecha con oraciones lógicas enlazadas con conectores adecuados, con una sintaxis “correcta”, con un lenguaje “pulcro”, moral y políticamente correcto, con un tono serio y grandilocuente, y con una actitud respetuosa y “solemne” hacia los personajes. La escritura de la novela cuya autora es Zamia se acerca a la del boom en su entronización del

significante, en su cadencia y ritmo armónico y poético. En la primera sección de esta, por ejemplo, leemos: “el agua desangelada del río Tier rielaba lenta hacia un ombligo de tierra. En la casa numerada con el 5 de la calle Industria, en el pueblo de Anglés, uno de los más quiméricos del mundo, una mujer preñada sufría de contracciones, pujaba desde el día anterior, con raras pausas de descanso” (p. 32). No se podría pensar en un tono más grandilocuente, serio y trascendente para una novela. El uso de vocabulario erudito como ‘desangelada’, ‘quimérico’ y ‘rielaba’ denotan la existencia de un intelectual que controla la narración. En el mismo capítulo leemos, “de niña recordaba cómo había tenido que nadar a través de un líquido, viscoso, aceitoso, y que su cabeza bordeó una superficie cremosa, sebosa más bien, como si emergiera del interior de un queso untuoso” (p. 35). Zamia usa frecuentemente la sucesión de adjetivos para darle ese cadencia a su escritura: “No se sabe como pudo en aquellos días amar, sonreír, animarse” (p. 220), “La ciudad se movía al ritmo de unas caderas trepidantes, rápida por momentos, lenta, cadenciosa, sensual como una rumba deleitosa” (p. 230). Las formas verbales del español más “puro” también sirven al propósito de concurrir con ese estándar falo-logocéntrico: “Quizás os quedéis con la boca abierta al recibir una carta mía al cabo de tanto tiempo. Le pedí a mi madre vuestras señas y me las envió” (p. 230). El uso de la forma vosotros solo aparece en los libros de gramática y no es usado en conversaciones cotidianas como esta en Hispanoamérica. Todos los apartes del libro que Zamia escribe sobre Remedios exhiben este lenguaje. No hay asomos de ninguna desviación. Ni siquiera el lenguaje soez tan característico de la autora se cuele en ellos. Por el contrario el lenguaje es “pulcro”, “aséptico” y “educado”: “Se lleva la mano al pecho, descendíendola, poco a poco, hacia la zona epigástrica. Hace este gesto con sencilla discreción; no le agrada asustar a nadie con sus dolencias...” (p. 25). Se aprecia un cuidado por el lenguaje, por no usar una palabra que cause desagrado en el lector, que le haga sentir un choque brusco. Se nota además la delicadeza y el cuidado en la extensión de las oraciones

pues usa oraciones cortas separadas por un signo de puntuación. De igual forma, el léxico relativo al cuerpo es lo menos coloquial posible, e incluso, técnico, en el caso de la palabra “epigástrico”.

La intención de la autora de buscar la coincidencia con el patrón falocéntrico la lleva incluso a usar el realismo mágico en esa narración de la vida de Remedios. El nombre mismo de la protagonista ya apunta hacia esto y explícitamente el narrador lo señala así: “Leonora, debe ser Leonora la que llama ahí afuera, es la única que le dice Remedios la Bella. De hecho le ha regalado el nombre a un escritor colombiano que ha creado un personaje inspirado en ella, al menos eso dice” (p. 28). Pero no solo su nombre la asocia a esta corriente vanguardista de la literatura hispanoamericana, también la atmósfera que rodea su nacimiento y su vida: “No podía significar nada bueno que hubiese nacido una pelirroja en la familia, luego cambiaba de parecer, y dictaminaba que los pelirrojos traían buena suerte... Voy a morir pronto - pensó Remedios, un segundo después de su nacimiento -” (p. 29). Al igual que en la obra de García Márquez, la hipérbole y los datos hiperreales abundan en esta narración de la vida de la pintora. De igual forma, la superstición y el conocimiento no racional imperan en este relato, “el ombligo se cayó, era un trozo de postilla asqueroso. Su abuela se empeñó en sembrarlo junto al rosal del jardín, con luna llena. Igual hicieron cuando le recortaron las primeras uñitas. Doña Ignacia decidió enterrarlo y comerse el ombligo de su hija, por superstición, por instinto” (p. 34). Este fragmento puede fácilmente pasar por uno de García Márquez o Asturias. En la misma medida, el narrador de la vida de Remedios Varo (como el de *Cien Años de Soledad* o el de *Hombres de Maíz*, o el de muchos otros escritores del boom o sus precursores), es un narrador omnisciente que ostenta un poder absoluto y unos privilegios únicos. En tanto narrativas maestras, las obras del boom aspiran a representar la identidad latinoamericana y sus narradores se funden con las voces autoriales revelando esa

intención ambiciosa de construir la realidad como totalidad para que sea percibida como mundo, como realidad probable, lo cual es quizá la característica central de esta literatura. La obra escrita por Zamia pretende, al imitar este tipo de narrador, reproducir la pulsión representacional del feminismo inicial (pulsión idéntica a la del boom) y a partir de esta representación contraponerla a la disidencia de identidad que plantea el feminismo de Zoé dentro del contexto socio-político particular de Cuba.

Lo que quiero plantear aquí es que la autora asume la máscara de la escritura mágico realista exprofesamente para estructurar este texto como hecho por una mujer pero bajo los parámetros de la identidad masculina dominante pues la escritura del boom es sin duda el cenit de esa “escritura masculina”. Por eso las referencias a dicha escritura y las semejanzas en el tono, en el narrador y en el vocabulario. Esta construcción especular que apunta a contrastar antes que a homologar las dos escrituras va complementada con el hecho de que la equivalencia entre Zamia y Remedios es solo aparente. Remedios es más el arquetipo de la construcción estética del feminismo militante que termina revalidando las estructuras patriarcales que pretende derribar en la medida en que usa el lenguaje de ese sistema de dominación y trata de recusarlo convirtiéndose en su anverso reproduciendo el binarismo que lo sustenta. Aunque ella rehuye el rol tradicional que este sistema le ha asignado a las mujeres, el de la maternidad, la sumisión y la fidelidad, termina comportándose como una especie de madre para sus amantes y termina sin duda profesándoles respeto, e incluso venerándolos a todos. Remedios es la mujer que es feminista porque así lo plantea la estética surrealista pero no porque así se lo exija la realidad. Su feminismo no traspasa tampoco las fronteras de lo artístico y por ende, no plantea un cambio en el campo social y político. Con la novela sobre Remedios, Valdés nos muestra un feminismo que nace de los círculos intelectuales, más teórico, más académico y del cual solo los intelectuales pueden ser

abanderados. Con la novela sobre Zamia, Valdés nos muestra un feminismo “necesario”, un feminismo que puede ser abanderado por cualquier sujeto no hombre en Cuba, con caudal político limitado, y que no haga parte del nosotros revolucionario exclusivo presentado como inclusivo por Fidel Castro.

La escritura de la voz autorial sobre la vida de Zamia, a diferencia de la que acabamos de describir sobre la vida de Remedios, se va volviendo progresivamente “femenina”, una escritura como disidencia de identidad que rompe los parámetros de la escritura canónica, la falo-logocéntrica. Esta estructuración busca plantear una reflexión sobre la escritura que las mujeres han hecho, sobre la manera en que replican consciente o inconscientemente esos parámetros. La escritura de la autora sobre la vida de Zamia no es tan coherente, las oraciones no son enlazadas de manera consecuenta y la sintaxis no es tan “correcta”. El lenguaje es sucio, procaz, soez, lleno de indecencias y es moral y políticamente incorrecto. Esta escritura, además, hace uso de un tono relajado, agresivo y cortante con los símbolos del poder y de una actitud irrespetuosa hacia los personajes. No usa Zoé Valdés la parodia de los discursos intelectuales como Rodríguez Juliá o la parodia del escritor intelectual como lo hace la Lispector de *La Hora de la Estrella* (véase Toledo, 2004) o la Ferré del “cuento envenenado”, sino la problematización, el poner a dialogar los dos tipos de escrituras que pueden llevar a cabo las mujeres. Este dialogismo busca generar reflexión sobre el mundo cubano que está postulando como “real”: identidades constreñidas, “tiranía” patriarcal, “canibalismo” propiciado por la disputa por acceder a capital político, burocratización del mundo de la vida, entre otros. Y esa reflexión apuntaría hacia motivar la acción como lo discutiré en el siguiente capítulo.

## 2.7 Escritura antilogocéntrica y caos, estrategia de liberación

Miremos primero la “incoherencia” en la escritura de Valdés cuando narra la historia de Zamia. La ausencia de coherencia en el lenguaje en esta novela va acompañada de una ausencia de coherencia en la mente de la protagonista por lo que encontramos frecuentes dislocaciones del hilo narrativo y repeticiones de eventos que son explicados por la amnesia temporal de Zamia luego del accidente aéreo en el que murió Álvaro, su segundo esposo. Rami, su mejor amigo, le dice casi al final de la novela,

No deseaba interrumpirte, para comprobar cómo va tu mente. En otras ocasiones me has hablado de esa novela. En otros momentos, saltados, de manera algo incoherente incluso, te has referido a Remedios Varo. Esa novela la escribiste ya, me has leído incluso fragmentos. Deberías ver a un especialista. (p. 286).

Rami además de describir el estado mental de Zamia como no coherente, utiliza la palabra “incoherente” para describir el lenguaje de esta cuando habla de Remedios. Esta estructuración del texto (repetición de párrafos o secciones enteras de capítulos, introducción de eventos sin una previa contextualización) intenta reforzar esa idea de incoherencia discursiva. Es decir, la dislocación que existe en el nivel formal, conformado por lo microlingüístico y lo sintáctico, se hace explícita en el nivel de las significaciones, conformado por los elementos del relato. Esas repeticiones e inconsistencias las hallamos en lo que ella habla con los personajes acerca de su vida, como en el caso citado de su amigo Rami, o en la repetición de pasajes de manera idéntica como el del encuentro de Zamia con Remedios que aparece al principio y al final de la novela. También en la abrupta narración de la vida de la protagonista con su último esposo y sus tres hijas sin haber narrado previamente su matrimonio con éste y todo el resto de los hechos de sus vidas hasta el momento en que las niñas han crecido. Como aduce Helene Cixous (1995), la escritura femenina es antilogocéntrica, por eso es caótica, subjetiva y no lineal. Esto explica las

referidas repeticiones e inconsistencias, así como las interrupciones del hilo narrativo de la historia de Zamia con la historia de Remedios.

Lo caótico se dá en muchos otros niveles del relato, veamos dos de ellos: el del marco espacio-temporal y el de la narración. La novela está estructurada, como ya señalé, a partir de un contrapunteo de las historias de Zamia y Remedios que van creando la ilusión de una imagen especular con el fin de dar la falsa idea de una equivalencia casi total entre las dos historias, las dos perspectivas y las dos escrituras. Al principio de la novela la autora va ubicando espacial y temporalmente al lector introduciendo paratextos que señalan el lugar y la fecha en que ocurren los sucesos en las secciones que describen la historia de Remedios. Las secciones que describen la vida de Zamia no tienen paratextos introductorios pues estas suceden en el presente del relato y en los escenarios de París y La Habana. Con esto Valdés señala la diferencia entre una vida y la otra y ayuda al lector a saber de cuál de las dos mujeres se está hablando teniendo en cuenta las similitudes de los sucesos de sus vidas. Sin embargo, mucho antes de llegar a la mitad de la novela el caos escritural es introducido con la desaparición de esos paratextos. El lector pierde por momentos la noción del relato que se está contando. Esto ayuda a alimentar la ilusión de la equivalencia entre esas vidas que solo se diluye si se analiza cuidadosamente la escritura de cada relato y la forma como asume cada una de ellas su lucha contra el mundo dirigido por el poder masculino. Es este mismo caos el que conlleva la mayor fuerza libertaria contra ese mundo y no las posiciones “feministas” de ambas mujeres que podrían parecer un continuo en el tiempo, una regularidad en la lucha de las féminas contra ese poder pues Valdés nos muestra lo “masculinizada” que es la postura feminista radical de Remedios. Es ese caos el que mayor fuerza irruptora tiene pues es el que desmonta las bases del orden masculino escritural y su organización coherente que se

fundamenta en gran medida en la estructuración de un elemento como es el marco espacio-temporal.

En el nivel de la narración también encontramos esa estructuración caótica, esa escritura que prosigue “sin jamás inscribir ni discernir límites, atraviéndose a esas vertiginosas travesías de otros, efímeras y apasionadas estancias en él, ellos, ellas” (Cixous, 1995, p. 49). En el relato de la vida de Zamia el narrador no tiene límites y pasa abruptamente del “yo” a el “ellos”, del intimismo al distanciamiento. Así, cuando Zamia está en Cuba hablando con su madre, encontramos este cambio brusco:

- ¿Por qué me pusiste Zamia?

Mamá me miró extrañada.

- ¿Por qué no me llamaste Zenia, o simplemente Eva?

- No me vengas con esas majaderías. - Le acarició el rostro.

Una vez en la calle me viré hacia el balcón, desde ahí mi madre me dijo adiós; también Cora, la vecina, desde el balcón de al lado. (p. 185)

De un narrador dramático que emplea el diálogo como una forma de intentar aparentar objetividad se pasa a uno intrahomodiegético que está filtrando los sucesos a partir de su sensibilidad, y luego a uno distante, extradiegético, que relata la caricia de la madre hacia ella. Sin embargo, de manera inmediata se regresa al narrador protagonista aunque la focalización esta vez no tenga ese filtro emocional como en el primer caso sino que este funciona más como un narrador protagonista que se desdobra y funge como un narrador testigo. La intromisión de ese narrador distante es aún más inexplicable e ilógico si leemos el párrafo que cierra la descripción de ese evento:

Esa sola visión significaba mucho para mí, toda mi vida. Significaba de dónde había salido, de lo más humilde; me dije que si un día volvía y no hallaba a mi madre parada en ese balcón para recibirme ya no tendría sentido regresar porque para mí, en aquel momento, mi patria era mi madre y aquel apartamentito modesto, sus vecinos y su barrio. (p. 185)



Aquí, la narradora protagonista deja claro que este suceso tiene una alta carga de emotividad para ella, lo que supondría que el tipo de narrador dominante fuera el intrahomodiegético. Además, señala explícitamente su propuesta de reconfiguración de lo sensible del territorio en que nació, a partir de asociar la idea de patria a lo familiar (representado en la madre) y lo vivencial al entorno comunitario (representado en los vecinos). Es a partir de esta tendencia al caos de la escritura femenina, que sugiere Cixous, que podemos entender este desorden en el hilo de la diégesis. Recordemos que el régimen castrista había cargado la palabra “patria” de connotaciones revolucionarias homologando a la nación cubana con la noción de patria que pasó a significar la política revolucionaria. Lo social es politizado y las relaciones entre los sujetos están mediadas por los intereses de la Revolución (la Patria). Con esto, lo social cubano es construido por esa estética de la política revolucionaria destruyendo formas de vida en común (las relaciones familiares y entre vecinos que ahora deben ser condicionadas por la defensa de la Patria) que Valdés propone restablecer con su reconfiguración de ese mundo de lo sensible mediado por lo sentimental y no por lo político.

A diferencia de la línea de intelectuales que desde el siglo XIX empiezan a introducir elementos de lo oral con fines representacionales, Valdés intenta reproducir lo caótico del habla cotidiana como una forma de liberarse de los patrones estrictos del lenguaje escritural canónico. Valdés no ficcionaliza los discursos de los subalternos antirrevolucionarios sino que busca puntos de encuentro entre esos discursos y la escritura. De esta forma realiza una equivalencia entre poder y lenguaje, y entre lenguaje y libertad. El lenguaje “desviado”, el de la estructura caótica del habla que irrumpe en la estructura lógica y coherente del lenguaje escritural, es su arma para liberarse de la doble confiscación de la lengua que hace el

Régimen Castrista, la masculina y la de la restricción ideológica. Mientras Castro restringe la expresión de los intelectuales con su conminación a que todo confluya hacia la Revolución y el Nosotros que la representa, la escritura de Valdés que intenta liberarse de ese costreñimiento propone la apertura al caos, a la falta de restricciones en la expresión: “la ví un poquito más avejentada, aunque, me fijé mejor, no tanto” (p. 180). El diminutivo es característico del habla coloquial. Las ideas se plasman en la escritura sin ninguna mediación como es característico del proceso escritural, solo las deja fluir como cuando se conversa de manera coloquial, en la calle, con los amigos o conocidos. Lo mismo ocurre en el siguiente párrafo “Lo dejé por incorregible, me sequé las manos con el delantal, me lo quité, y me acomodé en el sofá color gris rata, encendí el televisor con el telecomando” (p. 19). Aquí apreciamos el descuido en la hilación de las ideas pues la conjunción “y” está en el lugar equivocado. En uno de sus regresos a Cuba es donde se libera más su escritura: “Mi madre se metió en la cocina de tamaño aún más liliputiense y preparó y puso la cafetera en la llama azul del fogón de queroseno” (p. 181). El uso de la conjunción “y” de nuevo, denota un relajamiento frente a la “correcta” sintaxis. Asimismo, Valdés descuida la puntuación pues esta es uno de las formas en que el lenguaje escritural estructura la coherencia discursiva: “Los muebles seguían siendo los mismos desde mi nacimiento: la mesa de fórmica, las chapuceras sillas de hierro, con unas sentaderas de madera pintada en azul oscuro, las espalderas tejidas con tubos de nailon, el sofá forrado en vinilo verde oscuro, los dos butacones haciendo juego” (p. 182). Esta descripción plagada de comas sugiere libre-escritura, un primer borrador que no ha sido corregido. La segunda coma está evidentemente sobrando y la coma final debería reemplazarse por una “y”. Similar a lo que ocurre en la poesía, Valdés usa una especie de encabalgamiento pues separa con punto seguido ideas que debería ir juntas. En el siguiente fragmento por ejemplo una idea que introduce un contraste con la conjunción adversativa “pero” aparece separada por punto seguido cuando debería

aparecer contigua a la idea a la que introduce un contraste: “con el calor que hacía las corvas chorreaban de sudor al rato de estar sentada en esos muebles. Pero todo se veía limpio, ordenado” (p. 182). Valdés incluso usa el punto aparte para introducir una oración adversativa con un pero:

Deseo contarle cómo era realmente mi vida, confirmarle que no le faltaba razón en relación a Pablo, contarle que tenía un amante y cómo era realmente ese otro hombre de generoso, también explicarle el otro trabajo clandestino, ese en que hacía de modelo, además de hablarle acerca del misterioso hombre enfermo que había encontrado.

Pero sabía que mi madre no entendería, que me reprocharía ser tan ligera, tan poco seria, que se alarmaría con lo del amante y lo de las fotos de desnudos, porque opinaría, y estaría en lo cierto, que todo era sumamente peligroso. (p. 183).

Cabe señalar que según la Real Academia de la Lengua Española la conjunción “pero” solo se usa al principio de una frase cuando tiene valor de intensificador lo cual no es el caso en los dos ejemplos citados. Por ende, esta conjunción cumple aquí la función de romper las reglas gramaticales para simbolizar los anhelos de libertad que subyacen a toda la obra.

Podría tratarse solo de descuidos en la redacción por parte de la autora. Sin embargo, la hipótesis interpretativa que acabo de plantear parece plausible si consideramos por un lado que esta es su decimotercera novela por lo que esta clase de descuidos parecen como poco probables en una autora que ya tiene una vasta experiencia en textos pertenecientes al género novela. Una segunda consideración se fundamenta en el hecho de que esta escritura caótica solo está presente en la narración hecha por Zamia cuando llega a Cuba. El resto del texto está escrito de manera pulcra y cuidadosa particularmente los capítulos en que se narra la vida de Remedios Varo como lo describí anteriormente. Si se tratase de descuidos de redacción, estos aparecerían a lo largo del texto. No se trata de que estos ejemplos de

escritura caótica representen una propuesta estética coherente y estructurada por parte de la autora pues solo lo encontramos en una parte pequeña de la novela, sino de que esta es una de las formas en que la autora intenta construir las formas de vida en común en su Cuba del exilio, la Cuba que define desde los confines del margen de su invisibilidad como exiliada, como intelectual “desviada”, como ciudadana que ha sufrido la “represión” de su subjetividad. Esta es la forma como se libera de la Cuba machista y represiva de la Revolución, la Cuba del “hombre nuevo” que se guía por los principios de un ethos racional cuyo centro es el trabajo duro.

## **2.8 El lenguaje soez y la aspiración a liberarse de la opresión falocéntrica**

Pero quizá el rasgo característico de la obra de Valdés es el uso de procacidades, palabras soeces y obscenidades relativas al cuerpo. *La cazadora de astros* no escapa a esta característica y está plagada de este tipo de léxico. el uso del lenguaje soez en esta novela, y en todo el resto de su obra, implica la confiscación de un ethos de la agresividad sexual y la reversión del rol pasivo, de recato moral, de represión de la libido en la mujer. Este lenguaje simboliza la libertad de poder decir lo que se le ha prohibido, de autoreferenciar su cuerpo y exhibirlo, usarlo para amenazar, para intimidar y evitar ser amenazada e intimidada. Pablo, el primer esposo de Zamia es violento con Zamia y agrede su cuerpo para marcar su dominio sobre este y consecuentemente sobre ella. Zamia recurre al uso de ese vocabulario como forma de recuperar el dominio de su cuerpo. Hablar de las zonas más íntimas del cuerpo masculino y femenino - que son las zonas tabú para la mujer por ese recato moral que debe tener y la restringen al dominio de lo privado - supone la conquista de su libertad, la conquista del acceso a la esfera de lo público, de mostrar lo que se le pide ocultar, de asumir un rol más activo dentro de esta esfera. Es por eso que cuando ella es víctima de la violencia de Pablo, intensifica el uso del vocabulario procaz: “Después como un monigote, me condujo

a empellones hacia el cuarto, me lanzó en la cama, se abrió la portañuela, sacó su picha pringosa de sebingo y me violó” (p. 20). Una actitud desafiante refuerza la fuerza irruptora de lo soez: “Culminó gozoso, guardó su sexo, subió la cremallera de la bragueta y se rió burlón buscándome la mirada. No se la rehuí, por el contrario, la fijé muy hondo con mis pupilas rabiosas” (Ibid).

Aunque aún está bajo el dominio de Pablo, el hecho de tener un amante supone un asomo de libertad. Por eso cuando está con Álvaro, usa el lenguaje soez para expresar ese sentimiento de libertad: “Álvaro bajó las persianas, me encaramé encima de su escritorio con las piernas abiertas, me la metió sin preámbulos, mientras debajo de mí se arrugaban numerosos cuadernos del CRICAL, siglas de Centre de Recherche et Investigation de la Literatura Latino-Americaine” (p. 115). La palabra crical no solo encarna ese uso de lo soez pues es un término usado para nombrar el órgano reproductor femenino, sino que sirve para desentronizar la literatura misma por su uso en un acto poco pudendo y por el hecho de que se le está asignando el nombre del órgano considerado como “bajo” y “sucio” a una organización de corte literario.

Su liberación completa, sin embargo, es alcanzada cuando toma posesión de su cuerpo después de posar desnuda en París para un fotógrafo que comercializa imágenes de mujeres desnudas. Zamia cobra por las fotos y consigue dinero extra que la libera a su vez de la dependencia económica de su esposo o de Álvaro, su amante. De hecho, para escribir Zamia prefiere desnudarse equiparando el cuerpo con la libertad creadora. Y coincidentalmente es el fotógrafo quien la observa cuando ella está escribiendo su novela sin ropa. Álvaro al igual que Pablo quiere controlar su cuerpo y sabe que lo sexual va de la mano con la idea de libertad. Álvaro le recrimina por mostrar parte de sus partes más íntimas: “No me gusta que

te vistas tan corto, se te ven las puntas de las nalgas” (p. 42). El hecho de que ella no permita ese control nos indica que ha alcanzado su libertad con respecto al dominio masculino. Por eso responde a secas, "No hice caso" (p. 42), sin dar ninguna explicación, lo que revela aún más su dominio de la situación pues no está bajo la tutela de nadie a quien deba explicar sus decisiones. Zamia se encarga de enfatizar su libertad en una conversación con Pina Brull, la “chivata” que el Régimen ha designado para espiarla. De nuevo la libertad está asociada a lo sexual, "el día que decida acostarme con una mujer la escogeré yo, no la elegiré nadie por mí, no me la impondrá él y mucho menos tú" (p. 189).

Si coincidimos con Richard (2008) en que la escritura “femenina” consiste en una zona fronteriza “en la que se modulan trazados simbólico-sexuales de subjetivación e identificación” (p. 17), podemos afirmar que el uso del léxico soez en Valdés es su caballo de batalla para configurar esa zona fronteriza que busca hacer estallar el sistema de parejas y oposiciones que han configurado la sumisión subalterno-femenina. Esa zona fronteriza tiene como uno de sus pilares el cuerpo, pues en él se han inscrito las marcas de la pasividad y la consecuente superioridad de lo masculino. Por eso, ese vocabulario apunta, por un lado, hacia el acto sexual: "A veces terminaba de hacer el amor con Pablo, me duchaba rápido, me arreglaba, corría al metro, llegaba a casa de Álvaro, y entonces volvía a templar como una condenada" (p. 40). El acto sexual que está dentro de los patrones establecidos por el sistema falocéntrico es descrito aquí con lenguaje moralmente correcto (hacer el amor), mientras que aquel que representa la transgresión se vuelve doblemente transgresor al describirse con lenguaje no tan moralmente correcto (templar). Valdés usa una gama de palabras vulgares para referirse al acto sexual. Así se evidencia en una carta que le envía una amiga desde África en respuesta a la preocupación de Zamia de que su último esposo no la quiera y solo la vea como objeto sexual:

- Para decirte la verdad, desoladora. Me decías que desde tu ventana veías como singaban los monos, y que ya hubieras querido tú por un día de fiesta que Alfonso te templara de esa manera... Que no me quejara tanto, que tenía suerte de que Emilio conservara aún la emoción de la especie... Pero yo hablaba de sentimientos, me refería a una cosa muy especial en mi cuerpo, en el cuerpo de las mujeres... (el subrayado es mío) (p. 329).

El vocabulario soez que esgrime el personaje de su amiga no tiene el carácter irruptor que sí tiene en Zamia. Por el contrario, el vocabulario soez confirma el estatus que se le ha asignado a las mujeres de entes movidos por las emociones (en este caso sexuales) y no por el logos que se les asignó, y por tanto, un consecuente estatus de seres inferiores en un mundo netamente logocéntrico que se universalizó a partir de la “exportación” del paradigma de la modernidad a todas las culturas y pueblos del orbe. Asimismo, este personaje habla en términos biológicos animalizando a las mujeres muy al estilo de Villaverde en Cecilia Valdés<sup>22</sup>, y con ello enfatizando su condición de subalternos. Por eso la referencia a los monos y el uso de la palabra “especie”. El biologismo es sin duda una de las marcas de la escritura “masculina”. Por otro lado, el personaje de Zamia contrapone aquí los sentimientos a las emociones. Las segundas son las que el sistema falocéntrico les atribuye para rebajarlas

---

<sup>22</sup> Las teorías biológicas modernas (Darwinismo social, eugenesia y frenología) fueron usadas para la configuración de identidades nacionales en el siglo XIX en Hispanoamérica y siguieron impactando las políticas de estado en países como Cuba en el siglo XX (Miranda y Vallejo, 2005, p. 15). Las categorías biológicas creadas por estas teorías sirvieron para explicar fenómenos sociales y particularmente para producir exclusiones y jerarquías sociales a partir de la construcción de otredad (Peset, 2005). Con esas categorías y el lenguaje relativo a lo biológico (como el que emplea la amiga de Zamia) usado para construirlas se estigmatizan y se jerarquizan los sujetos de una nación. En *Cecilia Valdés*, el biologismo se presenta a través de la animalización de los personajes femeninos, en especial de Cecilia, la protagonista. Los principios de la eugenesia también son puestos en escena por Villaverde a partir de la noción de blanqueamiento como tropo (el blanqueamiento a partir de atraer población blanca a la isla se dió en diferentes momentos de la historia cubana (García González, 1999, p. 90). Existe en la idea del Gobierno Revolucionario sobre el cuerpo de la nación saludable (López, 2015, p. 31) rezagos de las ideas eugenésicas que dominaron la isla desde el siglo XIX. Su política en este sentido es “despejar la sociedad de desechos humanos” (Miranda y Vallejo, 2005, p. 13) con sus acciones homofóbicas.

en tanto connotan lo instintivo, lo menos civilizado y las acercan a lo animal. Los primeros buscan ser contrapeso de la pasividad, de receptáculos de las pulsiones sexuales y emocionales de los hombres e incluso de sus sentimientos. Con la mención a que la mujer tiene sentimientos Zamia sugiere que ellas no están simplemente para ser amadas o penetradas sino que son capaces de tomar la iniciativa en una relación sentimental. Finalmente, Zamia insiste en la noción de cuerpo como fundamental para estructurar su disidencia frente al nomos falocéntrico. Nótese primero cómo deliberadamente dice “mi cuerpo” para luego incluirse en un nosotros que está unido por la posesión de algo especial que además debe ser tenido presente en todo momento, debe recuperarse y no debe entregarse a nadie. Cixous (1995) argumenta que las mujeres han sido forzadas a entregar su cuerpo a los hombres y por eso lo han olvidado (p. 58). Valdés plantea una recuperación del cuerpo a través del lenguaje y la memoria. De ahí la (re) afirmación de ese cuerpo y de la posesión que Zamia tiene sobre él (“mi cuerpo” dice Zamia en el fragmento que estoy analizando).

En este mismo sentido, Valdés usa lenguaje soez referido a las partes íntimas de hombres y mujeres. Aquí también recurre a la variedad lingüística - a su trasero, por ejemplo, lo llama “rabo” o “culo”, a la vagina, la llama “tota” o “crica” - y a oponer los vocablos moralmente correctos a los no correctos. Por eso su madre no cesa de aconsejarle que “sacara nalgas y pecho” (p. 324) mientras a ella le gustaría decirle a su hija “que qué buena que está, que qué tetas y qué culo que ha echado” (p. 323). Es en el momento en que Zamia centra su mirada en su propio cuerpo cuando la autora hablando a través de este personaje usa más procacidades. No puede “escribir” su cuerpo y con esto recuperarlo - pues ella, como todas las mujeres, lo ha entregado a los hombres y luego olvidado (Cixous, 1995, p. 58) - usando un lenguaje falocéntrico que borre y niegue la sexualidad en las mujeres, como señala Luce Irigaray (1982, p. 30), a través del eufemismo, del lenguaje “pulcro” y “decente”. Si solo



existe el pene, siguiendo a la misma Irigaray, y la niña es una copia del niño con un pene defectuoso como lo es el clítoris (Irigaray, 1982), entonces Zamia debe exhibir su sexualidad de manera brusca, tosca, “indecente” y “sucia”. Zamia solo puede escribir su cuerpo, por consiguiente, con lenguaje soez. Al final de la novela, la Zamia que ha parido tres hijos y ya no es tan joven, empieza a analizar su cuerpo, a mirar qué hay de malo en él y qué debe hacer para corregirlo. Por eso se corta “la pendejera del pubis”, “los pelos de la tota y del culo” (p. 322) y el resto del vello corporal con el fin de mostrar todos sus órganos íntimos y no ocultarlos bajo ese pelo. Sin embargo, esta no es la primera vez que hacía esto. Antes lo había hecho por una decepción amorosa y el tipo “Se babeaba” al verla sin vello. Ella considera por eso que los hombres son “una mierda de estúpidos” (p. 322). De nuevo el control sobre su cuerpo le da control sobre sus relaciones con el género masculino, la hace igual o superior. La decisión de cortarse todos los vellos del cuerpo surge después de darse cuenta de que “algo sucede en mi cuerpo” (p. 321) y de que se siente ajena de sí. La relación cuerpo y control de la subjetividad se sugieren aquí. Como también la relación lenguaje, cuerpo y principios morales es sugerida por una de sus hijas cuando le remarca, “Es una cosa funesta, degradante, pintarte como te has pintado, me avergüenzas, me pone mala ver a mi madre así, tan impúdica, con la boca abierta” (p. 327). El lenguaje corporal soez, y no solo el verbal, también tiene aquí ese mismo carácter irruptor. Cabe resaltar que al igual que el resto de los elementos orales, el léxico procaz no es subsumido por la economía de lo escritural logocéntrico en la medida en que no está inserto en la lógica racionalizadora, organizadora y estructurada de la palabra escrita sino que está inmerso en la economía de lo entrópico, lo fortuito y lo no estructurado que discutí al principio de esta sección.

Se puede pensar esta poética de lo soez como un realismo sucio “femenino” a lo Pedro Juan Gutiérrez, que busca presentar lo impresentable en el ethos de la modernidad,

abogar por lo impúdico, lo repelente, y suscitar la repulsión que lleve a una desidentificación con la norma del pudor, del recato que impone la restricción y la sumisión. En otras palabras, la poética de lo soez en Valdés habla del cuerpo y de las relaciones sexuales con un lenguaje no convencional dentro de una economía de lo oral, es decir, pone en escena una forma de presentación “nueva” dentro de lo escritural canónico, solo para hacer sentir, parodiando a Lyotard (1999, p. 25), que hay algo que se ha catalogado como “impresentable” porque rompe con aquello que es considerado como “presentable”.

## **2.9 Barbarismos y coloquialismos: desviación de lo escritural y reconstrucción de la patria perdida**

Analizaré ahora el uso de expresiones coloquiales y cubanismos, o barbarismos usados solo en la isla o en el Caribe Hispánico. Similarmente a lo que plantea con la poética de lo soez, estos elementos del habla cotidiana cubana contribuyen a estructurar una economía de lo oral como una desviación de la economía escritural entronizada en la era moderna. Este léxico contribuye además a “romper” la coherencia semántica de esa economía escritural pues el lector no cubano (y su lector ideal es precisamente uno no cubano. Discutiré esto en el siguiente capítulo) debe detener la lectura de la novela y tratar de descifrar por contexto lo que esos vocablos connotan. Asimismo, ese léxico rompe con el “horizonte de expectativas lexicales” que el lector tiene cuando se enfrenta a un género “literario de élite”, el cual supone un vocabulario alejado de lo coloquial y altamente plurisignificativo. La recurrencia de los cubanismos es absoluta. Desde luego, existe también un anhelo de reconexión con su tierra natal fruto del desarraigo creado por el exilio. Como anota Sarah Anne Miller (2010) “her narratives are an attempt to carry on the memory of her experiences in Cuba” (p. 8). Y yo agregaría que son un intento por reconstruir una Cuba que considera ha sido destruida por el Régimen y por su exilio. Si en *Café Nostalgia* (1997) Valdés reconstruye la Cuba perdida por su exilio a partir de la evocación de colores, olores y sabores

característicos cubanos “en un intento por aproximarse tanto a la persona como a la isla de donde proceden” (Asensio Sierra, 2007, p. 28), en *La cazadora de astros*, la isla es reconstruida a partir del lenguaje de la cotidianidad del cubano que no está en el nosotros-Revolución. Y ese lenguaje se desvía del lenguaje característico de los discursos de verdad que han conformado ese nosotros, que como ya he señalado es masculino y arrastra el lastre ideológico que esa Revolución edificó.

Es evidentemente difícil entender apartes de la novela -sobre todo cuando Zamia está de visita en Cuba para hacerse tratamientos médicos, o por supuesto, cuando se radica allá y tiene tres hijas - debido al uso de vocablos que solo un cubano entendería como en el episodio en que va caminando y unos niños la toman por extranjera y le dicen - ¡Ah, pero si es cubana, plasta e’ mierda - alarmó el mayor. Y los demás se piraron, vociferaron insultos en mi contra” (p. 197) (El subrayado es mío), o como cuando describe la vieja Habana cuando acaba de regresar a Cuba:

La avenida que engarza el aeropuerto con la ciudad se hallaba en penumbras, y aunque aprecié el paisaje, las palmas, los árboles, la belleza de la noche estrellada, percibí la enorme pobreza de los bajareques al borde del camino. Advertí a muchas personas vendiendo cosas, tarecos o sencillamente frutas o vegetales que, por mi madre, sabía que no podían encontrarse en el mercado estatal.

- Ahí tienes a los merolicos! Te dan la bienvenida... - Comentó el chofer irónico y confianzudo (p. 180) (el subrayado es mío).

Apreciamos como la narradora va construyendo una Cuba muy íntima, una Cuba que solo está dentro de ella. De ahí el uso de verbos de sentido como “percibir” o “advertir”. Los cubanismos y americanismos refuerzan esa noción de un mundo cubano posible diferente al real-exterior. Ellos le dan ese toque de mundo construido desde adentro, una especie de autenticidad y de resistencia a tocar un mundo de la vida tradicional. De hecho, romantiza ese

mundo de la vida no ideologizado por la Revolución y sus microsemióticas de burocratización y politización de las relaciones sociales y aquellas propias de los ‘cuadros’ socialistas militantes. Valdés quiere visibilizar esa cultura residual que los sistemas de organización estatal han subsumido en las dinámicas ideológicas y organizacionales y para ello recurre a estas expresiones que son también anteriores a la implantación de los discursos que instituyen el poder de la Revolución. En una conversación con su madre hace alusión a esa cultura residual. En ella por supuesto también uso este tipo de palabras: “- Ay, concho, se me olvido cogerla, tíramela por favor. Mamá entró, volvió aparecer con un monederito, dentro de la llave, lo lanzó y lo atrapé en el aire. Este gesto, repetido desde la adolescencia, también formaba parte del ritual” (p. 185).

En todo el texto encontramos palabras como “furrumalla”, “mataperrear”, “chivichana”, “embullirse”, “tostao”, “al garete”, “taclera”. Hay un abuso de los coloquialismos y de los cubanismos que podría explicarse por el deseo de la autora de reafirmar su identidad como cubana que por su condición de exiliada se ha puesto en duda. Al oponerse a la Revolución se opone a la patria que es otro de los sinónimos de aquella. Por eso, debe construir patria, establecer lazos con ella, hacer emerger aquello que podría interpelarla. Los cubanismos la hacen sentir cubana, parte de la patria. como el hecho de usarlos le permite postular su patria posible, la del contacto libre y familiar, la no politizada, este léxico representa un peldaño más en busca de la libertad en la medida en que solo lo usa cuando regresa a la isla. En Europa no podría usarlos pues carecerían de sentido. Esto nos lleva a que esos cubanismos son significantes vacíos que no tienen significados y que solo adquieren uno en conjunto. No tiene sentido que los traduzca usando anotaciones metalingüísticas como encontramos en muchos escritores del Caribe. Ellos funcionan en realidad como una microsemiótica que construye tejido de patria, de la cuba añorada, perdida

por el ostracismo. Es una microsemiótica que se une a la de lo soez para apuntar a la noción de la libertad costreñida. De nuevo Valdés opone dos lenguajes en la obra, el de París que empieza a tomar matices de libertad con el uso de lo soez, y el de Cuba cuando Zamia regresa, que al conjugarse con este, consolida esa idea de libertad. Al mismo tiempo, Valdés configura con esto, dos cronotopos que son recurrentes en casi toda su obra, el del presente en el exilio al que hay que adaptarse, aceptar, vivirlo, pues no hay otra oportunidad a la vista, y el de la utopía acrónica cargado de nostalgia, de romanticismo, al que hay que apegarse con la esperanza de que algún día reemplace al otro presente. En este sentido su propuesta es más reaccionaria que proactiva pues busca una regresión del estado de cosas, una vuelta a un pasado que no se caracterizó tampoco por ser garante de las libertades individuales ya que correspondía a una dictadura con tintes de violencia y represión. Por otro lado, parece haber en la autora la firme convicción y el deseo de mostrar la “dictadura castrista” como la peor entre todas las dictaduras. Así se aprecia en el texto sobre Remedios Varo donde indirectamente se le compara con la dictadura de Franco y se muestra aquella como más represiva. En la entrevista que le concedió a Armando De armas (2009) manifestó que estaba trabajando en una novela sobre Fulgencio Batista porque le apasionaba su figura y porque las ideas sobre él estaban, en su mayoría, erradas.

Finalmente, cabe señalar que esta libertad está reforzada con un tono desafiante y temerario frente a los agentes del poder. Así, cuando Zamia es interrogada por un agente de la Revolución responde calmada y temerariamente: “-Mi nombre es Zamia. Mi segundo esposo me llamaba Zenia. Siento preferencia por ese nombre con el que él me bautizó” (p. 275). Zamia demuestra gran autocontrol y ausencia de miedo en sus respuestas. Cuando es interrogada acerca de Pina Brull, responde de la misma forma, “Nunca he sido amiga de ella” (p. 275). Su temeridad llega incluso al desafío cuando el agente de la seguridad le dice “te

equivocaste mamita” y ella le responde “no soy tu mamita” (p. 277). El agente percibe su tono desafiante cuando le dice, “-Tu lengua es muy larga” (p. 276). Con Pina Brull, la chivata que el Régimen le ha asignado, ocurre algo similar. Ella es cortante y directa: “...sé que has estado hurgando en los folios. -¿Yooo? -Tú misma. No veo a nadie más en esta habitación.... Vete de mi casa, no quiero verte nunca más, -Le hablé muy cerca de la cara.” (p. 296). El personaje de Zamia, para ponerlo en los términos de Said (1996), interpela al poder sin ningún temor. La novela de Valdés sobre Zamia, similarmente, intenta presentar la cara más oscura del Régimen al que describe como represivo, ubicuo, controlador y asfixiante de las libertades individuales. Con esto parece sugerir también que esa es la forma en que se debe hablar al Régimen Castrista, sin temor, sin dudas, sin dejarse intimidar.

El lenguaje que usa Valdés en esta novela sirve a la construcción de una escritura como disidencia de identidad, es un lenguaje “femenino” que se desvía del falo-logocéntrico en la medida en que en él confluyen la entropía a través de una sintaxis descuidada, una economía de lo oral que incorpora una especie “libertad” lexical y que se aparta de la economía canónica escritural, y un tono y una actitud del personaje central, alter ego de la voz autorial, que exhibe e invita al desafío de los sistemas de represión y sumisión de la subjetividad masculina dominante que representa al nosotros incluyente/excluyente de la Revolución. Podría pensarse que esta desviación lingüística es parte de una tendencia dentro de la producción estética del postboom en Hispanoamérica que responde, en primera instancia, a un desafío al valor cultural de la palabra otorgada por la mayoría de los escritores del boom (aunque también por supuesto surge como respuesta a las condiciones creadas por la adopción de medidas neoliberales que crearon el contexto propicio para la expansión de la industria cultural y la subsunción de las culturas nacionales por parte de esta), sin embargo, en el caso de Valdés, probablemente debido a la politización de la estética que hemos

mencionado, su lenguaje “desviado” responde principalmente al inconsciente político, es decir, a la intención de lidiar con la “colonización” que el campo ideológico lleva a cabo del campo artístico.

## **2.10 El culto a la palabra y la representación del lenguaje del bar en *Bachata del ángel caído*: narrativa maestra de la República Dominicana en el Postrujillato**

Voy a hablar de la mujer  
 que viene a la capital  
 A los tres días se pone  
 que no se puede aguantar  
 Y se tira a caminar  
 a la calle sin compañía  
 Y hasta con otro te engaña  
 quizás con tu propio amigo  
 Y por eso te digo  
 que aquí la mujer se daña  
 Oye hermano mío  
 aquí la mujer se daña  
 si te hace falta el calor  
 de tu linda mujercita  
 No, no vendas tu casita  
 pa traerla a la capital

**Por: Manuel Chalas**

Esta bachata interpretada por Manuel Chalas podría servir para ilustrar uno de los aspectos de la perspectiva desde la que Pedro Antonio Valdez enfrenta los cambios sociales y económicos y la reconfiguración de identidades en la isla en la era del Postrujillato. Es este aspecto el que estructura una labor de duelo por un ethos - de origen judeo-cristiano - perdido, en la que el autor percibe “the uniqueness, the singularity, of the lost object as staunchly resisting any substitution, that is, any metaphorical transaction” (Avelar, 1999, p.

203). Valdez, como Chalas, se apega al pasado y se lamenta por el cambio que lo ha trastocado y amenaza con borrarlo. El otro aspecto nos muestra a un Valdez que celebra la ‘decentración’ del sujeto nacional y la emergencia de nuevas subjetividades que entran a dialogar con este en el nuevo marco histórico-social de la isla. Fenómeno que también es producto de ese cambio. Valdez se ve así mismo como el intelectual demiurgo que debe asumir un rol central en la reconstrucción del relato nacional y de la reconfiguración de las subjetividades que lo deben conformar. Para tal fin debe escribir una narrativa maestra que englobe estéticamente la totalidad de las formas de comunión entre los miembros de la comunidad imaginada dominicana, para usar los términos de Anderson (1991, p. 6). Esta postulación de ‘grand récit’ en la literatura dominicana Postrujillato se vale de los dos elementos clave de las ‘metanarrativas’ (siguiendo la terminología propuesta por Lyotard, 1987), literarias hispanoamericanas, el valor cultural<sup>23</sup> de la palabra y la obra literaria y la representación de las clases subalternas a través de la reproducción de sus discursos orales, en este caso, los discursos generados en el microcosmos de esa sociedad dominicana “urbanizada”, el bar. Cabe señalar que al igual que en *La noche oscura del niño Avilés*, existe una tensión entre la adopción necesaria de ese rol por las pulsiones del campo socioeconómico y la puesta en entredicho del mismo a partir de la parodia, al estilo Genette<sup>24</sup> (1989), del personaje Benedicto Pimentel, de su novela, y su visión de la literatura. Mientras el autor intenta criticar al intelectual demiurgo y a la literatura sacralizada a partir de la mencionada parodia, del uso del pastiche y del diálogo de aquella con las letras de bachatas y boleros, géneros no canónicos, su lenguaje netamente académico y la representación que intenta hacer de los subalternos a partir de esa reproducción del “habla de los bajos fondos”

---

<sup>23</sup> El valor cultural, siguiendo a Benjamin (1989), se refiere al carácter ritual de la obra de arte en el que predomina su existencia por encima de su necesidad de ser exhibida.

<sup>24</sup> Genette define la parodia estricta como una transformación de una obra en otra con cambios que implican la degradación de un personaje y cambios en el marco espacio-temporal. Además, incluye la transposición de acciones y objetos del texto en un nivel bajo.



es un imperativo que le impone el campo político. Al igual que en la década del sesenta en la mayoría de los países de Hispanoamérica cuando las energías utópicas permearon a los intelectuales de la región con el triunfo de la Revolución Cubana y la victoria de Allende en Chile y programaron grands récits basados en “lo latinoamericano”, la era del Postrujillato con las reconfiguraciones mencionadas programó la aparición de nuevos grands récits basados en las intersecciones entre formas de vida tradicional y formas de vida “modernas”, formas estéticas canónicas (la novela) y formas estéticas populares (la música), y lenguaje académico / “estético” y lenguaje de la calle.

*Bachata del ángel caído* es un texto que narra las vidas de los miembros de la comunidad del Riito, un barrio popular en Santo Domingo, al que llega Benedicto Pimentel, un estudiante universitario apasionado por la literatura que quiere escribir una novela a partir de la vida de los habitantes de ese barrio. La novela está dividida por "capítulos" llamados Velloneras y su respectivo número. Cada vellonera tiene un resumen del capítulo y va seguido de un trozo de la letra de una bachata. En algunos capítulos encontramos capítulos de la novela de Benedicto Pimentel llamada "La rosa de la herrumbre". También encontramos cartas de Benedicto a su mentor literario y partes de su diario al final de la novela. En cualquier parte de los capítulos hay trozos de bachatas o boleros cuyos contenidos son metarrelatos de las historias que la novela está contando. El autor transcribe igualmente los papelitos que el sacristán de la iglesia envía a Liberata, la empleada de la casa curial, de quien está perdidamente enamorado. Los personajes centrales de la obra son el Padre Ruperto, quien tiene relaciones pecaminosas con Liberata; El Gua, un "tíguere" o truhán que saca ventaja de cualquier situación, El machote; trabajador de una construcción a quien su esposa caridad le es infiel con el Gua porque no la satisface en la cama; La China, la prostituta preferida del Gua; Benedicto, el escritor de novelas, que se enreda con Geofredo,

Morgana y su amigo, unos drogadictos que crean una especie de cofradía. La obra termina con el asesinato de Caridad por parte del Machote y con la Muerte de Benedicto por una sobredosis de droga.

La novela va narrando historias paralelas que estructuran una especie de mundo que busca abarcar diferentes aspectos de la vida de la comunidad del Riito y diversas subjetividades. Dentro de esta estructuración, nos enteramos del triángulo amoroso del Padre Ruperto, Liberata y el Sacristán; el suicidio de Policarpio el Tuerto quien ha enfrentado al Padre al descubrir su actitud licenciosa con Liberata; la búsqueda eterna del Platanón, el mudo del pueblo, quien ha extraviado una vaca que le dieron a cuidar; la relación homosexual entre el Machote y la Mecedora (un homosexual del barrio) que termina con una golpiza a este último; la historia de porque la China terminó en el bar del pueblo a pesar de pertenecer a una familia con buena situación económica; y las actividades fuera de lo común de Geofredo y sus amigos que terminan en el suicidio del primero de ellos.

## **2.11 Lenguaje de la vanguardia intelectual y los discursos generados en el bar:**

### **resignificación de las identidades nacionales**

La novela *La Rosa de la herrumbre* está escrita en una prosa grandilocuente, exultante: “Los cantos de bachata subyugando con su juego negro de agonías, bulliciosos, terribles, arañando no se sabe qué en el alma” (p. 16); una sintaxis bien cuidada: “Llovía. Llovía con insistencia y saña, hasta el aburrimiento. La lluvia debe sentir hastío de tanta verticalidad, de tanto desgano frío” (p. 15); un léxico “propio”, como el del boom, que conjuga vocabulario académico y localismos ficcionalizados: “El padre se llevó la mano al estómago y se zangoloteó entre las sábanas provocando un crepitar descompasado, lento, de

hojas podridas” (p. 18); y una actitud de “encantar” la realidad a través de ese léxico, de mostrar lo fantástico dentro de la cotidianidad de un mundo premoderno:

¿A cuántos ha enterrado usted?, quiso escucharle preguntar al difunto. Pero no le contestó. El otro se sentó desconsolado sobre un peñón. Veía la pala organizar una pirámide de tierra que apuntaba obscuramente hacia la luna. ¿Cuál número saldrá el domingo?, Volvió a imaginar, y como permanecía en silencio, fue como si le oyera decir, lloroso: Responde algo, coño, ¿no me ves que estoy muerto? (p. 24).

Nótese el uso, por ejemplo de la palabra “obscuramente” en vez del más coloquial y más comúnmente usada “oscuro”. La novela cuyo autor es Pedro A. Valdez está también escrita con esas características. Aunque en realidad sabemos que *La rosa de la herrumbre* es un texto apócrifo que se le atribuye a Pimentel para poder llevar a cabo la puesta en escena del rol del intelectual “decimonónico” en Hispanoamérica y mofarse de él. Sin embargo, esta entronización bufa termina no siendo coherente con el resto de la novela pues esta sigue siendo parte de la economía de la ciudad escrituraria. Ella es, sin lugar a dudas, una puesta en escena que revela una aspiración, un deseo inalcanzable para Valdez en el contexto en el que surge esta, su primera novela. Es necesario señalar como durante el Trujillato los intelectuales hombres había sido doblemente emasculados en tanto inferiores “virilmente” a Trujillo, por un lado. Recordemos su costumbre de obligar a su círculo de colaboradores y a los dominicanos en general a “cederle” a sus mujeres. Como lo describe Nancy Robinson (2006), “Trujillo’s appetite for women was legendary. Families in the Dominican Republic used to hide their daughters when Trujillo was visiting their areas, for if one their girls was seen and caught the eye of the dictator, there was no way of refusing the invitations that were later delivered by messenger” (p. 176). Y por otro lado, debido a que se vieron obligados a ceder sus plumas a los intereses económicos y políticos del dictador. Un caso particular en este sentido, fue el del escritor Ramón Marrero Aristy, quien después de escribir una novela subversiva contra el régimen de Trujillo, “se unió al grupo de intelectuales-funcionarios

comprometidos en la tarea de perpetuar el poder hegemónico mediante un proceso de mitificación de la figura y la obra de Trujillo” (Serrata, 2009, p. 109). Neil Larson (1988) afirma en relación con los intelectuales de la Era Trujillo que la mayoría de ellos seguían fines estrictamente panfletarios (p. 91). Ana Gallego Cuiñas y A. Efraín. K (2008), por su parte, argumentan que “durante la satrapía ningún escritor osó denunciar visiblemente los múltiples atropellos y excesos de violencia cometidos a diario, y los pocos que se atrevieron lo hicieron de manera subrepticia” (p. 415) y que “desde los inicios de la dictadura, Trujillo contó con con la colaboración de escritores e intelectuales que buscaban su mesianismo o buscaban beneficiarse a la sombra del poder” (p. 420) Esto generó una especie de intento por autonomizar el campo estético después de la caída de Trujillo, de estetizar lo más posible la producción artística en la isla. Citaré el caso de Avilés Blonda o Aída Cartagena Portalantín y su retorno al mundo de referencias clásicas y el del academicismo de Veloz Maggoliolo. En términos generales podría describirse la gran mayoría de la literatura que sucedió a la muerte de Trujillo como una literatura politizada que buscaba evadir la dependencia al poder operada por Trujillo a partir de una búsqueda del purismo estético. Se trata de un intento por restablecer el valor cultural del objeto literario que lo hace “especial” y que Trujillo le había arrebatado (Gallego Cuiñas y Efrain, 2008, p. 427) . No hay en esa gran mayoría de artistas un intento por recomponer lo que la estética de la política del Trujillato había configurado en el mundo de lo sensible dominicano. Más adelante, con la toma del poder por parte de Joaquín Balaguer, uno de los antiguos colaboradores de Trujillo, se inició un período de industrialización que apuntaba a modernizar el país. Esta industrialización provocó una migración masiva de habitantes del campo hacia las ciudades en busca de trabajo (Pacini Hernández, 1991, p. 107). Este cambio de entorno generó una transformación de las prácticas culturales y de los modos de vida de esa masa de individuos de las clases populares. De un locus amoenus (o más bien una sensación de que hubo uno debido a la añoranza de “los

buenos tiempos” del trujillato con su economía agraria y la vida del campo menos agitada y la cohesión social que propiciaba a sus habitantes, propiciada por un balaguerismo mucho más cruel y por la “amnesia” y el desconocimiento de las atrocidades de Trujillo (Gallego Cuiñas y Efraín, 2008, p. 427), pasaron a un locus eremus (de condiciones adversas en términos de vivienda, de consecución del sustento, de salubridad y de sosiego, entre otras cosas) que los obligó a buscar un reemplazo para ese locus amoenus perdido, un lugar donde evadir estas condiciones adversas y donde encontrar la cohesión fracturada por la ciudad. Este espacio fue el bar. El bar proveía diversión, ayudaba a construir todo un entramado de relaciones sociales, posibilitaba el acceso a manifestaciones culturales que por su asociación con lo subalterno no eran accesibles en otros lugares de la ciudad (caso particular de la bachata, música asociada a las clases bajas por su lenguaje vulgar y coloquial y sus temáticas poco “sublimes”), permitía relaciones sexuales sin compromiso y ayudaba a la consolidación de diversas subjetividades por el contacto libre y familiar (para usar un término de Bajtín, 2003) que propicia y genera un lenguaje soez coherente con ese tipo de relaciones y con la ruptura que esas subjetividades plantean frente al dominio del sujeto masculino. En palabras de Christopher A. MacGrath (2012) el bar “funciona dentro de la novela como un espacio homosocial en que se ensaya y se negocia la identidad masculina” (p. 170). Por eso, en *Bachata del ángel caído* el bar no es simplemente un lugar más donde se desarrolla la acción o se construye una atmósfera propicia para configurar un fin estético como en “La mujer que llegaba a las seis” de García Márquez (1974), por ejemplo, o el lugar donde se hace apología a la vida bohemia, como en *Tres Tristes Tigres* (1967), sino un microcosmos que le sirve al autor para postular la manera en que se llevan a cabo procesos de resignificación de la identidad nacional en el período posterior a la caída del Trujillato muy a la manera de como sucede en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de Arguedas donde también el autor pone en escena la manera como la modernización y la expansión del capitalismo

transnacional alteran los modos de vida y el ethos de los indígenas peruanos. Y este replanteamiento del proyecto de construcción de la identidad nacional supone como imperativo la adopción de ese tono grandilocuente, de una actitud sacralizadora, de un rol demiúrgico acorde con la magnitud de ese proyecto.

Pero si por un lado Valdez pone en escena esta resignificación de la identidad nacional y “llora” por la transformación radical del ethos del dominicano de provincia, tal como lo hacen los bachateros y de ahí, por supuesto, su escogencia del contrapunteo entre literatura y bachatas para estructurar su novela; por el otro lado, Valdez celebra la emergencia de subjetividades “otras” que retan la primacía de la masculina en general y de la “supermasculina” entronizada por Trujillo y materializada en el “tíguere”, personaje que se impone, se mofa, supera, tima y subyuga tanto a las mujeres como a otros hombres. La escritura de Valdez está respondiendo así a los cambios poblacionales ocurridos por la emigración masiva de individuos de las áreas rurales propiciada por los procesos de industrialización que impulsó Balaguer. Como señala Pacini Hernández (1990), “Of the new arrivals in the city, more than half were women. They were expelled from rural areas at greater rates because they were less central to the rural agricultural economy” (p. 352). Esta mayor proporción de mujeres frente a sus contrapartes masculinas junto al hecho de que la ciudad les permitió acceder a mejores posibilidades de empleo, incluidas las de los bares “as waitresses and prostitutes as a last resource - either permanently or on occasional basis” (Pacini Hernández, 1990, p. 352), hizo visibles a las féminas en las ciudades dominicanas, las empoderó y alteró las jerarquías de poder en los nuevos núcleos familiares y el ethos en el que se basaba la familia nuclear rural que estaba conformado por valores heredados de la tradición judeo-cristiana traída por España y por patrones de relaciones heterosexuales cuya característica principal era la fidelidad.

*Bachata del ángel caído* intenta mostrar, entonces, la totalidad de la experiencia de los dominicanos en este período, todas las intersecciones entre modos de vida y valores tradicionales y entre modos de vida y valores “modernos”, y principalmente, el paso de la idea de una sociedad pre-moderna “socialmente cohesionada” a una sociedad moderna “socialmente fracturada”. Valdez intenta “corregir” esa fractura con un lenguaje que cohesiona y que aglutina las prácticas discursivas que permiten entender las nuevas relaciones entre las subjetividades emergentes en este nuevo contexto con el lenguaje de la vanguardia intelectual hispanoamericana. En otras palabras, Valdez trata de tender un puente entre el mundo tradicional (deseado) que desaparece progresivamente y el moderno (invasor) que destruye aquel a partir de un lenguaje en el que ambos toman sentido y son significados. Sin embargo, existe entre esos lenguajes una relación de subalternidad. El primer lenguaje es insertado dentro de la economía de lo escritural y por tanto ficcionalizado, proveído de connotaciones estéticas y rodeado y “abrumado” por una mayor cantidad de variantes lexicales del segundo. Es el lenguaje de la vanguardia intelectual el que más abunda y el que predomina. Este está, por decirlo de alguna manera, “respaldado” por el uso de la “técnica por la técnica” pues el uso de los paratextos introductorios a manera de resúmenes de los capítulos y de los epígrafes, aunque sean de letras de canciones populares y no de autoridades académicas, estructura una economía escritural fácilmente reconocible como tal por un lector modelo, cuya competencia está presupuesta e instituida por Valdez (Siguiendo la teorización hecha por Eco, 1987). Esto quiere decir que ese lector modelo no es nadie más que los numerosos lectores capaces de reconocer el hipercódigo de lo latinoamericano elaborado por una pléyade de ensayistas y escritores de la región. Esto explica por qué Valdez recurre a técnicas vanguardistas similares a las de los escritores del boom y al lenguaje creado por estos.

## 2.12 Sintaxis, microsemióticas asociadas al sexo sin compromiso y representación de los subalternos dominicanos

Quiero hacer énfasis en el hecho que la novela, como el título lo sugiere, quiere ser una gran bachata que “cante” la realidad dominicana del años 60 a los 90, incluida la degradación del ser humano y del núcleo familiar tradicional de la isla (“el ángel caído” podría aludir a esto). Y, como las bachatas, pretende hablar por los subalternos usando su lenguaje callejero y su lenguaje cargado de alusiones sexuales, pero a diferencia de las bachatas él lo hace dentro de los patrones y estructuras del lenguaje escritural, como ya señalé, y termina estetizando esa realidad. Miremos por, ejemplo, este extracto de la Vellonera Duo,

El Machote se puso de pie dando un manotazo contra la mesa y se paró a la ventana. Contempló con náusea al Mecedora, quien mariconeaba bajo la lluvia deshojando pétalo por pétalo una flor. Se volteó hacia su mujer. La miró inconcluso, la miró sin pensar que ella curiosamente estaba pensando *y pensar que cuando yo era una bebé este pendejo ya podría preñar a una mujer*, la miró distraído y temió que por primera vez que los diez o doce años que le llevaba se pudieran convertir en distancia. (Énfasis original) (p. 59).

Las frases están cuidadosamente conectadas por signos de puntuación y son breves y concisas para evitar la densidad de sentido que las construcciones extensas conllevan. Palabras de la jerga callejera como “mariconear”, “pendejo” y “preñar” están rodeadas por léxico menos coloquial como náusea, deshojar o contemplar. Este es el tipo de escritura que domina la novela. Valdez construye su verbo con el cuidado de un orfebre y ficcionaliza la lengua callejera que representa el cambio que se opera en la sociedad dominicana: “!Jumm; Aspiró



la señora que tiene misterios, asida fuertemente a la espada cuarteada de un ángel de yeso. Cuerpo zangoloteado y una voz ronca, cantarina, que parecía emitida en otra parte, descifrando las manchas de café escritas en la taza-.” (p. 90). De nuevo la palabra “zangoloteado” aparece rodeada de vocablos menos prosaicos como “asida”, “descifrando” o “cantarina”. Asimismo, la puntuación, particularmente, el uso de la coma, está cuidadosamente empleada.

La sintaxis nos revela igualmente que Valdez está representando a los subalternos, está intentando hablar por ellos y configurando el mundo que cree él podría ser el apropiado para la comunidad de la isla en la época del Postrujillato. Las prostitutas del bar del Riito usan la misma sintaxis cuidadosa que la voz autorial emplea. En un diálogo de Crucita con la China leemos, por ejemplo: “La policía lo detuvo anoche, cuando él venía de acostarse con la mujer aquella, la que sabemos...” (p 79). Observamos de nuevo las frases cortas y concisas que no dan lugar a ambigüedades. Si lo comparamos con el lenguaje barroco de Rodríguez Juliá en *La noche oscura*, vemos que esta estructuración oracional es “positiva”, no transmite el antagonismo cosmovisivo que si transmite ese barroco sino la homogeneidad en las formas de aprehender la realidad. Si la comparación se hace con la sintaxis presente en los diálogos de *La cazadora de astros* de Valdés, encontraremos una gran distancia entre el caos y la libertad expresiva de esta y la organización y los constreñimientos que Valdez se impone. Mientras la sintaxis barroca de Rodríguez Juliá señala la posibilidad de la convivencia de perspectivas ideológicas diversas y contradictorias, la de Zoé Valdés replica lo caótico del habla para retar la racionalidad de la escritura canónica, la de Pedro Antonio Valdez es usada para vehicular una reconfiguración de lo social que responde a los intereses de unos cuantos (los de mayor capital cultural, los intelectuales) pero que debe pasar como una que responde a los intereses de muchos y por eso es necesario representar a esos muchos.

Sin embargo, cuando se trata de representar a los subalternos, Valdez sabe que debe liberarse del lastre que supuso la estrecha relación de intelectuales y poder en los proyectos excluyentes de constitución de naciones en Hispanoamérica y, por supuesto, en República Dominicana. Valdez parece creer, además, que la representación hecha por los intelectuales que le antecedieron no puede dar fiel cuenta de las subjetividades subalternas en la isla pues los cambios en el campo económico y político las han trastocado y han generado nuevas subjetividades y nuevas formas de interrelación entre ellas. Esta convicción se traduce en la parodia del rol del intelectual y de la representación de las clases subalternas que el autor hace a través de la figura quijotesca de Benedicto Pimentel. El rol del intelectual se parodia a través de la costumbre de Benedicto de presentarse como “escritor de novelas”, es decir, como intelectual. Lo particular y risible es su insistencia en presentarlo como su oficio, lo que lo emparenta con el escritor burgués. En Hispanoamérica solo el escritor del boom alcanzó relativa autonomía estética y económica. Solo los escritores del boom pudieron vivir de su producción intelectual. Otra cosa particular de Benedicto es que no vive de su producción pues apenas la está empezando y a diferencia del escritor tipo boom el ya tiene dinero, por tanto la literatura no es un medio para subir en la escala social y adquirir capital económico.

De igual forma, Valdez parodia el género novela mismo, particularmente su tendencia a la imitación de la realidad que proyecta la ilusión en el lector de tener una copia exacta de la misma. Benedicto en su diario escribe, “Bajo las directrices de mi entonces mentor, pronto me embarqué en una empresa apasionante: la escritura de una novela. Una novela única, trascendental, que recogiera la esencia de la gente de abajo” (p. 89). El uso de la palabra trascendental nos remite a la actitud comúnmente otorgada a la literatura canónica o de élite, lo que implica que al mofarse de la empresa de Benedicto, Valdez se burla de este tipo de

literatura aunque, como ya señalé, su novela busca precisamente trascender y enviar mensajes ideologizantes con relación a la reconfiguración de la identidad nacional. El diario de Benedicto nos dice al respecto de la visión sobre el género al que pertenece su producción que intenta captar la “esencia de la gente de abajo”. Sin embargo, el hecho de que existe gran distancia social y económica del joven Benedicto frente a esos “de abajo”, junto a su no disimulado menosprecio por esas personas, ratifica el carácter burlesco de Valdez frente a esta visión. Benedicto frecuentemente habla despectivamente de las personas del barrio y del lugar al que llama “mundo de miseria” y al que describe como “una extensión larga de tierra partida en dos por un pequeño canal de aguas sucias. A un lado del canal, casas roídas por la miseria, niños harapientos, perros pulgosos, un olor a sueños achicharrados y comadres aburridas oreando su miseria al sol” (p. 22). Hay un filtro de clase en su visión que parece ser el centro de la crítica de Pedro Antonio, nacido en la Vega, lugar donde suceden los hechos de la novela. Además, el autor apunta su crítica hacia la mirada “externa” que el intelectual puede tener por estar en el “mundo intelectual” y no en el “real”. Incluso, la inmersión in situ no será suficiente como no lo es para Benedicto. Por eso casi todos sus textos narrativos se desarrollan en el lugar donde nació y donde aún reside. Sin embargo, es en esta concepción de la novela donde quizá podríamos hallar rastros de la divergencia de Valdez con respecto a la literatura del boom. Discutiré esto en el siguiente capítulo.

En últimas, la parodia se centra más en la representación, en burlarse de la pretensión de los intelectuales de hablar por los subalternos, de reproducir sus discursos para así convertirse en sus voceros, de equipararse e identificarse con ellos. Valdez muestra a un intelectual incapaz de entender cabalmente ese lenguaje del que se cree portavoz. Benedicto informa a su mentor a través de una carta que no puede “escribir sobre el barrio con otro lenguaje que no sea el del barrio” y que debe recoger “la riqueza del habla popular, y lograra

universalizar ese lenguaje (p. 62). La alusión al intelectual del boom es evidente. Este es en efecto, su objetivo, pues es en este período donde se alcanza el clímax de la representación en Hispanoamérica. Benedicto empieza a traducir ese habla callejera al lenguaje menos coloquial: “Al cabaret le llaman ‘mapiolería’, mientras que ‘mapiolar’ significa ‘alcahuetear’, Doctor, y ‘cuero’ es prostituta. El ron, ‘romo’. Fornicar es ‘singar’. Así la frase “singar con un cuero de la maipiolería” viene significando ‘fornicar con una prostituta en el ‘cabaret’” (p. 63). Esto significa por un lado, que Benedicto mantiene la distancia entre los lenguajes y por ende entre las formas de pensar, entre los dos mundos, y por el otro lado, que no se ha apropiado de ese lenguaje y debe filtrarlo a través del suyo. Su apego al lenguaje no coloquial se aprecia en su lentitud en desarrollar su competencia sociolingüística que lo lleva a mostrarse como un ‘outsider’ como alguien que no pertenece: “Mi anfitrión sacó algo del bolsillo del Meceadora; me extrañé de que un perico cupiera en una pequeña caja de fósforos. El mozalbate abrió la cajita próximo a mi nariz y pronto supe que el tal ‘perico’ era cocaína” (p. 62). Lo que es más, Benedicto insiste en que estas palabras aparezcan en el diccionario, “sin embargo, me extraña no verlos en el diccionario como un aporte al español universal” (p. 64). Esto revela su concepción normativa en relación con el lenguaje pues considera que el diccionario es la autoridad máxima en el lenguaje. Asimismo, incorporar esos vocablos del habla popular dentro de las normas del lenguaje implica que el considera necesario incluirlos dentro de la economía de lo canónico lo que les restaría su carácter irruptor.

Valdez, termina de todas formas, haciendo lo que está parodiando: intentar hablar por los subalternos, por aquella masas de habitantes del campo que han sido “urbanizados” (por los procesos de industrialización ya descritos que cambian la conformación de los patrones poblacionales, la conformación de los núcleos familiares y el ethos tradicional de esas familias e introducen nuevas microsemióticas asociadas a estos cambios). Valdez intenta

reproducir el lenguaje de la calle: “Y de nada nos sirven los consejos: que despábilate mujer, salte del tiesto, hazte un disparado, cambiáte esa ropa, consíguete un novio que pueda llevarte a Nueva York... Pero ella parecía en otro mundo. Era una mujer solitaria y fea. La pobre” (p. 45). Aquí apreciamos como el lenguaje callejero cargado de dominicanismos (‘disparado’, ‘tiesto’) comienza a configurar ese nuevo mundo urbano que reemplaza al mundo rural que se va diluyendo y al cual pertenece Liberata a quien se está haciendo referencia en esta cita. Este lenguaje callejero está cargado de dichos coloquiales no tradicionales: “Le metí el cuento de que nos vamos para Nueva York. ¡Tan pariguaya! (p. 94). la influencia del inglés por los procesos neocoloniales son también parte de la materia con la que se estructura este lenguaje. Además la noción de una ciudadanía transnacional se hace patente. Algo similar ocurre en el siguiente extracto: !-Take it easy, papi chulo... No vengas a armar otro lío. Advirtió la China viniendo desde la mesa del Machote. Una vez a su lado, le susurró: “Le coges a la mujer y también le quieres coger la vellonera” (p. 94). No obstante, como ya he señalado, estas manifestaciones sacadas del habla dominicana se insertan en los patrones organizacionales lógicos y racionales del lenguaje escritural y con ello son vueltos materia escritural, racionalizados, dotados de un carácter lógico, “directo”, tipo diccionario:

El Machote, como si sólo entonces recobrarla la conciencia de los hechos, reaccionó airado. Lo golpeó con furia hasta dejarlo hecho una mierda en las aguas sucias del canal. Se subió el zipper de un tirón, se peinó con los dedos todavía temblorosos y se retiró dejando al maricón y a la flor salpicados de sangre bajo la luna. (p. 126). (el subrayado es mío)

En todo el extracto anterior, por ejemplo, solo las palabras subrayadas pertenecen a esta jerga callejera. El resto está construido con un léxico académico, poco prosaico. Además, el tono es solemne y la sintaxis bien elaborada.

En la medida en que las transformaciones sociales, demográficas y económicas generaron principalmente cambios en el ethos tradicional de los habitantes de la isla, así

como en la interacción entre los géneros con la mencionada emergencia de subjetividades “nuevas” y “otras” (que alcanzarán su punto álgido en la poética de Valdez en su segunda novela *Carnaval en Sodoma* (A este respecto, véase el análisis que hace Julio Penenrey (2014) sobre las identidades ‘queer’ en este texto), las microsemióticas que “forman” a esas relaciones y subjetividades son el objetivo primordial que Valdez necesita representar para construir esa metanarrativa de la República Dominicana finisecular. Considero, al igual que Danny Méndez (2011) que existe un intento por homologar los temas de la bachata con los temas centrales que discute en la novela, pues, como ya anoté, Valdez busca que su novela sea la gran bachata de su nación. Evidentemente es la bachata la que mejor expresa el mundo de la época en la medida en que este ritmo “rooted in the rural culture, but flourishing in urban slums” (Pacini Hernández, 1991, p. 120) canta a las prácticas sociales enraizadas en los pobres y desposeídos que conformaron esos suburbios urbanos dominicanos. Cuando Valdez incluye letras de bachata en su novela lo hace en gran medida porque ellas representan lo que él quiere “representar” (en el sentido de hablar por otro). Primordialmente, las microsemióticas con las que están conformadas las bachatas ilustran el cambio en las relaciones entre los géneros, transformación que supuso la disolución de las familias nucleares tradicionales. Las bachatas se caracterizan por el uso de obscenidades y vocabulario que describe relaciones sexuales sin amor, relaciones sexuales que involucran la rudeza e incluso la violencia como anverso de las relaciones en que media el amor y en las que priman la ternura, la delicadeza y el respeto por la mujer o por la pareja “pasiva”. Mientras el lenguaje “políticamente correcto” emplea eufemismos para “disfrazar” los tabúes que existen alrededor de los órganos y las relaciones sexuales, estas microsemióticas utilizan lenguaje que antes que ocultar buscan mostrar y exhibir eso que es tabú:

-A esta barra llegan fulanos que quieren tirarse el pedo más alto que el culo... Privan en machotes y no son capaces de sacar ni una gata a mear - declaró el Gua, instigado por el Brugal y la risa desordenada de los otros-. Se acuestan con los cueros para

creerse los muy machos y, sin embargo, no pueden hacer venir a su propia mujer...¿De qué les sirve bregar con “varillas” cuando un particular tiene que meterle la varilla a su mujer? (p. 118).

En este ejemplo encontramos la palabra ‘pedo’ en vez de ‘viento’, su eufemismo, ‘culo’ en vez de trasero y ‘mear’ en vez de orinar. Además, el lenguaje es usado para describir una parte del coito que se considera muy íntima y personal y de la que poco se habla, el orgasmo, y si se hace se le nombra con este término y no con el de ‘hacer venir’. El uso de la expresión ‘meterle la varilla’ para designar la penetración implica restarle cualquier traza de suavidad y de sutileza, e implica no considerarlo como un acto que va acompañado de sentimientos. No es solo porque el Gua quiere aumentar su hombría mostrándose violento al describir sus relaciones sexuales, sino que esta visión de las relaciones sexuales como algo que no implica compromisos o involucra sentimientos hace parte de esas nuevas dinámicas entre los géneros que la “urbanización” del país ha traído y en la que el bar se erige como locus de construcción y negociación de significaciones. Las mujeres lo han interiorizado así también: “Sí, agárrame ahí, apriétame el toto”, le susurró ella atrapándole la mano entre las piernas” (p. 79). La rudeza en esta relación está a cargo de la mujer y no del hombre. Ella pide que su sexo sea tratado de manera fuerte (apriétame) y ella misma actúa rudamente al atrapar la mano del amante entre sus piernas. No se trata de una mera oposición lenguaje académico o decente versus lenguaje vulgar o indecente, como lo plantea Benedicto, se trata de la expresión de la resignificación del ethos tradicional de las familias dominicanas. Lo que estas microsemióticas patentizan es ese cambio en la cosmovisión de los sujetos de la isla, en la forma de enfrentar problemas relacionados con la forma en que hombres, mujeres y homosexuales se relacionan. Es por eso que cuando el Machote accede carnalmente al Mecedora lo hace de manera sumamente brutal y luego le da una paliza pues quiere significar que entre ellos no pueden existir ningún tipo de acercamiento. El Mecedora, por su parte, le

reclama airadamente porque parece no haber interiorizado aún ese cambio en ese ethos. No sucede igual con La China quien teme que Benedicto empiece a sentir algo por ella cuando se acuesta con él. Ella sabe que Benedicto no pertenece a este mundo, que es un outsider, y por tal motivo, podría enamorarse de ella, a la manera “antigua”. Valdez quiere en esta obra darle la despedida al intelectual tipo Boom por su inadecuación a las condiciones sociales de la época. Su apego a algunas de las características de ese intelectual podría mostrar que no se le puede aún despedir del todo, particularmente en el contexto dominicano.

### **2.13 El lenguaje de las bachatas y la re-configuración de lo social premoderno en la República Dominicana**

Son las bachatas que Valdez selecciona las que nos muestran su lamento por el ethos que se diluye. Estas bachatas en su gran mayoría tratan sobre los valores de ese ethos tradicional y los hablantes muestran una actitud de duelo frente a la fractura, frente a la forma como esos valores se disuelven. En la medida en que ese ethos tradicional es un ethos basado en estructuras patriarcales, los hombres se ven ahora como los principales afectados por la transformación, como víctimas de ella. La visión de la mujer pasa de una imagen angelical y de un rol pasivo a una imagen negativa, de victimaria y a un rol más activo. Las bachatas de alguna manera prefiguran lo que ocurre con los personajes dentro de la obra. Las letras describen lo que sucede en diferentes acciones de la misma. Valdez (2012) ha dicho que “las personas tenían canciones que les simbolizan” (p. 312) y que de la mano de los bachateros fue “orquestando el mundo de situaciones y el esquema anímico de los personajes” (p. 315). Y todas las bachatas y boleros que ha escogido en conjunto representan el esquema anímico de la voz autorial, su sentimiento de pena por el objeto perdido, el ethos tradicional de la República Dominicana pre-moderna y pre-urbanizada.



Describamos ese ethos para poder apreciar el diálogo que la puesta en escena efectuada en *Bachata del ángel caído* entabla con esos valores. El documento de la Secretaría de Estado de Educación de la República Dominicana sobre desarrollo curricular elaborado por Nuris González (2001) establece que “Todo el sistema educativo dominicano se fundamenta en los principios cristianos” (p. 4). Estos principios cristianos fueron “una herencia recogida con toda fidelidad por el sistema ideológico de la dictadura de Trujillo” (Franco Pichardo, 2001, p. 132). Su centro fue la familia, “primera responsable de la educación de sus hijos” (González, 2001, p. 4) y la distribución de roles genéricos se dió, como en el resto de la América Española, a partir de la diada machismo / marianismo (Lavrín, 1987, p. 112) que estableció los límites del poder de cada sexo asignando el interior del hogar, lo privado, a la mujer y el exterior, lo público, al hombre. De acuerdo con, “women’s domain issues include women’s issues, which are “feminist” issues, education and health, which are often considered “feminine” issues, and children and family issues which are both “feminist” and “feminine” (p. 571). El ethos tradicional dominicano antes de la modernización efectuada durante el gobierno de Balaguer es fruto de la herencia de la época colonial con gran influencia de la iglesia católica. Las nociones de machismo y de marianismo no solo establecieron los roles de mujeres y hombres sino que ayudaron a establecer normas de conducta y valores para el tratamiento de unos y otros. La mujer y el hogar se convirtieron en símbolo de santidad que no debía ser profanado (Manley, 2012, p. 63) que debía tratarse con respeto y mano suave. La noción de maternidad desarrollada durante la época republicana siguió teniendo primacía durante los años del Trujillato. Como lo pone Elizabeth Manley (2012, p. 63) “Women as mothers” simbolizaban esa santidad. En este mismo sentido Edda Hurtado (2012) sostiene que las madres de la época republicana en Latinoamérica ostentaban un rol pedagógico pues tenían a su cargo la difusión de los valores morales (p. 125). De manera similar, Linda Kerber (1976) describe este rol como una

simbiosis enmascarada de comportamiento político y doméstico “in a formula that masked political purpose by promise of domestic service” (p. 188). Fue la defensa de estos valores del ethos tradicional construido por los vectores del poder colonial en la isla, lo que desencadenó el principio del fin de la dictadura de Trujillo (Manley, 2012, p. 64). Aunque Trujillo dedicó ingentes esfuerzos a defender la familia nuclear dominicana, los valores y roles de géneros asociados a ese núcleo, defendidos por la oligarquía agrícola del país, fue su continua destrucción de esos valores y de esa institución social cuyo clímax fue el asesinato de tres mujeres, madres, ejes de tres familias dominicanas, las hermanas Mirabal, lo que propició su caída final (Robinson, 2006, p. 173). Por eso el poema “Amén de las mariposas” de Pedro Mir (1969) sentencia “Cuando supe que habían caído las tres hermanas Mirabal, me dije: La sociedad establecida ha muerto”. En consecuencia, ese ethos siguió inalterado durante el Trujillato y solo los profundos cambios de la estructura económica del país en las últimas décadas del siglo XX pudieron trastocarlos. Este es el contexto en el que Valdez escribe su novela *Bachata del ángel caído*.

La novela incluye alrededor de once extractos de canciones. Aunque no todas son bachatas, todas tratan sobre los temas y las actitudes relacionadas con el duelo por la transformación de ese ethos. El primer trozo de canción es una bachata de Teodoro Reyes, bachatero dominicano de la generación de los ochenta, que aparece como antesala a la primera Vellonera. Como la mayoría de los extractos de canción que Valdez incluye en su novela, este tiene una actitud de desesperanza frente a los cambios que se están sucediendo en la sociedad. Esta particularmente nos muestra un hablante completamente derrotado, cargado de pesimismo:

No me conozco, yo no sé quien soy;  
 Con esta angustia no podré vivir.  
 Con la agonía que hay en mi interior

Estoy tan loco que no sé de mí.

El segundo trozo de canción está dentro de este primer capítulo. También mantiene esa actitud de desesperanza: “No me molesten, dejen que beba, a ver si un día de un jumo me muero; que nadie llore y en vez de flores llévenme romo para el cementerio” (p. 21). Esta canción entroniza la bebida y muestra el bar como el lugar donde se alcanza solaz para los problemas del alma. Su letra comienza a demonizar a la mujer y a victimizar a los hombres: “No quiero flores sobre mi tumba, cerveza y romo es lo que quiere, porque el que muere por lo que quiere debe la muerte saberle a cielo” (p. 22). El hablante está padeciendo por una decepción amorosa y se ve como mártir, como alguien a quien no le importa morir si muere por la causa de su dolor. La tercera canción es usada en el epígrafe de la segunda Vellonera y pertenece a Anthony Santos, otro bachatero de esa misma generación. Esta canción recrea el contexto del bar como un *locus vivendis*, como ese lugar donde se generan las interacciones y significaciones más relevantes para la sociedad urbana de la isla:

La he buscado en todas partes  
Y no la pude encontrar.  
Dígame usted, cantinero,  
si está aquí, en este bar. (p. 41)

El bar es aquí lugar donde se encuentra lo que antes se podía encontrar en cualquier parte, en este caso la mujer amada. De nuevo el hombre es presentado como víctima pues en este caso ha sido abandonado por su pareja sin avisar acerca de su paradero.

La siguiente canción celebra la decadencia de una actitud perteneciente al viejo entramado de relaciones entre géneros, el machismo. Es el Machote quien la canta y es este el que representa la subjetividad más atacada por Valdez en la novela. El Machote, como un alter ego del Trujillo Supermacho creado por el dictador, es desentronizado en su hombría, en

su poder sexual pues constantemente se le acusa de no poder “hacer venir” a una mujer. Por eso cuando las notas de la canción dicen: “Dicen que soy machista porque me gusta este canto... Machistas son las mujeres, porque les gustan los machos. Bendita sea mi mama...” (p. 56), él responde: “Por haberme parido macho” pero con voz “Estridente y arrítmica” lo que implica un evidente rebajamiento del personaje.

La quinta canción es el epígrafe de la Vellonera Tres y es interpretada por Luis Segura, perteneciente a la primera generación de cantantes de Bachata en República Dominicana. Esta, al igual que la segunda, entroniza la bebida y marca el reemplazo de la mujer por el licor y por la música, elementos constitutivos de la atmósfera del bar:

Quiero estar solo con mi dolor,  
emborrachar mi corazón.  
Mi compañera: una canción  
y una copa de licor. (p. 75)

La sexta canción enfatiza la transformación de valores tradicionales y la emergencia de un valor central que los reemplaza, el valor de cambio: “Sé que si tiene plata uno vale mucho más” (p. 93). La séptima muestra también un sentimiento de desilusión y de frustración frente al amor y los sentimientos que “nublan la mente y agitan el alma” (p. 123). La octava canción es un bolero de Orlando Contreras, músico cubano. Su letra describe las características del nuevo ethos en términos negativos como “hipocresía”, “falsedad” y “mienten”. También opone la escuela y el hogar como loci de cultivo de valores tradicionales, a la calle y la cantina: “Alzo mi copa en culto a la experiencia que no se aprende en la escuela ni hogar; eso se aprende en la calle, en la cantina, copa tras copa, bajo el fondo musical” (p. 125). Al igual que en la sexta canción el dinero es el valor central de estos últimos loci: “lo que es tener moneda, es experiencia y se aprende mucho más” (Ibid). Asimismo, la música y la bebida son las marcas del bar. En la novena el tema es el machismo

y la violencia como algo natural en el ambiente del bar. La décima canción trata sobre las características negativas del nuevo ethos. Al igual que la octava, usa palabras como “falso”, “traiciones”, “engaños” y mantiene un tono de desesperanza.

La canción que cierra la novela es interpretada por Javier Solís. Este bolero condensa el temple de ánimo del autor en la novela y uno de sus propósitos centrales, el lamento por aquello que se ha perdido y se sigue deseando tener. La canción se titula muy apropiadamente “cuatro cirios” y narra el lamento del hablante ante la pérdida de un ser querido: “cuatro cirios encendidos hacen guardia a un ataúd y en él se encuentra tendido el cadáver de mi amor” (p. 184). Explícitamente, este tema musical menciona la tristeza de quien llora la pérdida y la abundancia de su llanto. En términos generales el lenguaje de las bachatas puede describirse como prosaico, como cercano al habla y alejado de la escritura en virtud a que las bachatas son composiciones que buscan describir y relatar sucesos y sentimientos que experimentan miembros de grupos subalternos. El hablante de las canciones puede describirse como un sujeto sin formación académica elevada que dista de tener pretensiones intelectuales pues no hace gala de un manejo de técnicas de composición y un léxico característicos de los géneros “altos”. Las letras están dirigidas a un destinatario igualmente no letrado, un sujeto cuyas preocupaciones fundamentales son sus interacciones habituales del día a día en el ámbito de lo social con los miembros de la clase a la que pertenece. Y aquí reside lo primordial de la propuesta de Valdez. Su escogencia de estas bachatas de compositores de las primeras generaciones y no de la tercera o la más contemporánea que presentan productos más elaborados en términos de arreglos musicales (inclusión de la técnica) y “mejora” de los textos (sofisticación lexical) y cuyos autores tienen mayor nivel académico (Juan Luis Guerra, por ejemplo), indica que, a pesar de que no puede dejar de representar a los subalternos, también los está presentado; es decir, está permitiéndoles que

aparezcan en su obra con poca mediación de su parte. Valdez está permitiendo que la “alta” cultura, de la cual él sigue siendo un representante, interactúe con la “baja” cultura, de la cual los bachateros son sus estandartes en la República Dominicana del Postrujillato. Transcribir esas bachatas implica entablar un diálogo entre las formas en que él pone a hablar a los subalternos y las formas en que ellos mismos lo hacen en aquellas. Algo similar puede pensarse con la música vallenata en la costa Caribe colombiana, la cual evoluciona de los cantos de vaquería o composiciones destinadas a narrar los sucesos de los trabajadores de los hatos ganaderos y que eran compuestas y cantadas por ellos mismos (Alejandro Durán, Juan Polo Valencia), al vallenato clásico compuesto por profesionales de diversa procedencia incluidos médicos y administradores de empresas como Roberto Calderón y Gustavo Gutiérrez con letras más sentimentales y mejores técnicas de composición.

Terminaré esta reflexión sobre el rol asumido por Valdez en su primera novela planteando la idea de que probablemente este intelectual dominicano es consciente de que su intención de desmontar la centralidad del intelectual en su incidencia frente a procesos escenificados en campos diferentes al literario pueda no ser tan efectiva. Valdez parece estar consciente de la paradoja que entraña la puesta en escena de los sujetos subalternos en los textos literarios. Por eso parodia el tipo de puesta en escena efectuado por las generaciones de intelectuales que lo antecedieron tanto en su país como en el resto de Hispanoamérica. Y por eso sabe que está forzado a poner en escena a los subalternos- porque así lo requieren las condiciones socio-ideológicas del período en que surge su novela - y aunque lo sigue haciendo dentro de la economía escritural propia del tipo de intelectuales que está parodiando, los presenta a través de las letras de bachatas y boleros que transcribe en la novela con el fin de evitar perpetuar las relaciones de dominación que precisamente busca desmontar. Con esto crea un escenario en el que dialogan la “alta” y la “baja” cultura

restándole primacía a la primera sobre la segunda. Creo igualmente, a diferencia de Danny Méndez (2011), que esas bachatas (y boleros) no son usadas para reproducir la violencia de género contra mujeres y homosexuales sino para hacer una labor de duelo frente al ethos tradicional en que se basaba la conformación de la familia nuclear dominicana.

## 2.14 Conclusiones

Esbozaré unas consideraciones finales sobre el lenguaje usado en los tres textos que estoy analizando. Aunque los tres autores exhiben una clara intención de “desviarse” de las normas instituidas por la ciudad escrituraria y de desentronizar la imagen del intelectual que “usufructa” los beneficios otorgados por el carácter elitista de esa economía escritural, las condiciones de los contextos particulares de cada autor condiciona sus selecciones y sus maneras de entrar a dialogar con ellas. El deslinde de sus escrituras de la “escritura” que les precede no es definitivo, aunque evidentemente logren deconstruir algunos de sus “requisitos”. Existe asimismo una tensión entre el deseo de desmontar el rol del intelectual que escribe y crea nuevos mundos desde una posición superior e incontestable y el nerviosismo de perder eso que les garantiza acceso a mayor cantidad de capital cultural, político y económico. En últimas, lo que sí logran los tres es retar el escenario, igualmente incontestable que esa economía escritural ayuda a consolidar en colusión con el poder, donde se institucionalizan discursos de verdad y se construyen sujetos y cuerpos que conforman relatos de nación e instituyen nomos estatales<sup>25</sup>. Propongo, en consecuencia, que las

---

<sup>25</sup> Carl Schmitt (2005) realiza un análisis histórico del poder en Occidente y propone el concepto de nomos de la tierra que se basa en el hecho de que “cada nuevo período y cada nueva época de la coexistencia de pueblos, imperios y países, de potentados y potencias de todo tipo, se basa sobre nuevas divisiones del espacio, nuevas delimitaciones y nuevas ordenaciones espaciales de la tierra” (p. 62). El concepto de nomos connota para Schmitt “asentamiento y ordenación” (p. 48) pues está íntimamente relacionado con una distribución del espacio. El nomos “es la forma inmediata en la que se hace visible, en cuanto al espacio,

percepciones del lenguaje que ellos nos transmiten revelan formas de pensar y de “ser” en el mundo que son parte integral de sus visiones estéticas y sus impugnaciones de discurso de verdad hegemónicas y parte de las postulaciones de mundo que hacen a través de ellas.

El lenguaje barroco de Rodríguez Juliá en *La noche oscura del Niño Avilés* expresa el resentimiento frente a una sociedad construida a partir la exclusión, la represión y la injerencia neocolonial de Estados Unidos. Este barroco político busca anular el carácter positivista, autócrata, de las vanguardias que precedieron a Rodríguez Juliá y exhibe un carácter “negativo” que no afirma nada en relación con la identidad en Puerto Rico sino que problematiza las construcciones previas relacionadas con esta con el fin de mostrar su inadecuación negando la propensión del arte a ayudar a afirmar verdades. Este barroco es, de igual forma, “opaco”, pues apunta a contrarrestar la homogeneización y la regulación de cuerpos y subjetividades y a retar el logocentrismo del lenguaje “transparente” de los intelectuales que le precedieron. Esta opacidad frente a su carácter heterológico rebajan la autoridad del yo enunciator al conjugar voces y cosmovisiones diversas sin que ellas se recusen.

Asimismo, el barroco funciona como marca de distanciamiento de la economía elitista en la que se encuentran insertos los intelectuales pero la inclusión de la figura de Alejandro Julián Marín y su lenguaje igualmente opaco y barroco que va corrigiendo a las otras voces, revela la renuencia del autor a ceder por completo su autoridad pues esta figura es una alter

---

la ordenación política y social de un pueblo”, “es la medida que distribuye y divide el suelo del mundo en una ordenación determinada, y en virtud de ello, representa la forma de la ordenación política, social y religiosa” (p. 52). El nomos es entonces el fin ulterior de las estéticas de las políticas, es un ordenamiento de carácter político que busca regular los diversos ámbitos de la cultura, en particular, lo social.



ego con el que él se identifica. Su mayor fuerza irruptora, sin embargo, se encuentra en su orientación hacia lo heterónimo, al contrario del neobarroco hispanoamericano que le precede, que está orientado principalmente, al plano de lo autónomo. El barroco político de Rodríguez Juliá intenta socavar las bases del orden e impugnar el carácter restrictivo, unívoco, monológico de esa lengua que es vehículo de la colonialidad del poder. Esto se logra, principalmente, a partir de la interdiscursividad paródica y la proliferación léxica. A pesar de esta deconstrucción de lo logocéntrico, en esta novela, Rodríguez Juliá sigue entronizando el aspecto falocéntrico de la matriz colonial al silenciar a los sujetos femeninos (a ninguno se le permite asumir la narración) y al reforzar el rol activo masculino y el pasivo de las féminas en las relaciones sexuales a través del lenguaje soez.

La tarea deconstructora de Zoé Valdés le impone muchas más dificultades que a Rodríguez Juliá en lo que respecta al lenguaje pues ella debe superar la doble confiscación de la lengua ejercida por el Régimen machista Castrista en tanto es mujer escritora subordinada dentro de la lógica de este régimen a los hombres y a los escritores hombres. Su respuesta: la problematización de la escritura de mujeres (representada por Zamia en su novela sobre remedios y caracterizada por replicar el falo-logocentrismo de la escritura masculina) a través de una escritura que reta los parámetros escriturales que han producido y distribuido discursos que construyen verdades "hegemónicas" con arreglo al universo simbólico masculino (representada por Valdés, la escritora de la novela sobre Zamia). Esta escritura como disidencia de identidad, rompe los parámetros de la escritura canónica a partir del uso de una estructuración y una sintaxis deliberadamente caótica, del uso de barbarismos y coloquialismos y del empleo del lenguaje soez y políticamente incorrecto. Mientras los barbarismos y coloquialismos sugieren un mundo social anhelado desde el exilio, el lenguaje "desviado", el de la estructura caótica del habla que irrumpe en la estructura lógica y

coherente del lenguaje escritural, es su arma para liberarse de esa doble confiscación de la lengua que hace el Régimen Castrista y para escribir su cuerpo rompiendo el control de su subjetividad que lleva a cabo ese régimen.

A diferencia de Valdés y Rodríguez Juliá, Pedro Antonio Valdez no desecha el lenguaje canónico heredado de la vanguardia hispanoamericana. En *Bachata del ángel caído* la conjugación de ese lenguaje con el popular usado en las bachatas sirve al propósito de proponer una resignificación de las identidades en la era del Postrujillato, poner en escena la emergencia de subjetividades “otras” e intentar lidiar con las consecuencias de la transformación de una comunidad socialmente cohesionada a una sociedad socialmente fracturada ocasionadas por las medidas económicas tomadas durante el gobierno de Joaquín Balaguer. Con esa conjugación de lenguajes, Valdez busca tender un puente entre el mundo anhelado por el que “llora” y el mundo moderno irruptor. Sin embargo, no hay una relación de equidad entre el lenguaje asociado a lo popular y el asociado a la “élite”. El primero aparece subordinado al segundo y este está apoyado por el uso de la técnica por la técnica al estilo de la vanguardia.

El lenguaje de Valdez sigue buscando representar a los subalternos de su nación pues él cree que el lenguaje de la representación usado por los escritores del boom no es apropiado para representar a las nuevas subjetividades que emergen a raíz de los procesos de modernización de esa nación. Por eso, parodia a este tipo de intelectual y al lenguaje que usaron en sus textos literarios a través del personaje de Benedicto Pimentel, símbolo del escritor burgués. Y por eso usa el lenguaje de las bachatas que representa a las clases bajas de la República Dominicana y las microsemióticas asociadas al sexo sin amor construidas en el microcosmos de la sociedad dominicana en el Postrujillato, el bar. Estas microsemióticas

ilustran las nuevas formas en que los géneros se relacionan en esa sociedad moderna. A pesar de que la novela patentiza el sentimiento de pena por un objeto perdido, el ethos tradicional de la sociedad pre-moderna dominicana, el hecho de que Valdez inserte trozos de bachata de las primeras generaciones, caracterizadas por un lenguaje más prosaicos (que la tercera), más cercano al habla cotidiana y cuyo hablante es un sujeto con poca formación académica, muestra su intención de presentar, y no solo representar, a los subalternos.

### 3. CAPÍTULO II

#### **La desviación en las estructuras de ordenación superior y la impugnación de la estética de la política**

Rancière (2005) sostiene que el arte transforma la forma en forma de vida (p. 28) y que hay una política del devenir-vida del arte que pretende crear nuevas formas de vida en común y auto suprimirse como realidad aparte (p. 35). Con esto, este filósofo francés otorga mayor relevancia a la manera en que la obra está compuesta que al mismo contenido ya que considera que es la forma la que “deviene-vida”. Rancière está elaborando los conceptos de Bajtín en relación con la evolución de las formas composicionales en la novela y de los cronotopos. Para Bajtín (1986), las formas composicionales evolucionan de acuerdo a los contextos socio-históricos en que emergen. Bajtín evidentemente concibe la relación mundo ficticio / mundo real como fundamental en el análisis literario. Hablando del cronotopo Bajtín afirma, “Como hemos dicho, la asimilación del cronotopo histórico ha discurrido de manera complicada y discontinua: se asimilaban ciertos aspectos del cronotopo, accesibles en las respectivas condiciones históricas, se elaboraban sólo determinadas formas de reflejo artístico del cronotopo real” (p. 238). Las palabras ‘asimilación’ y ‘reflejo’ nos revelan el pensamiento

de Bajtín sobre esa relación. Sin embargo, Bajtín está consciente de que las elecciones en la obra artística operan en muchos casos por influencia del campo artístico y no del social.

Rancièrè coincide con Ricoeur (2000) en que la literatura no asimila o refleja el mundo real sino que postula uno posible. Este mundo posible según Rancièrè es vehiculado, en mayor medida, por las estructuras de ordenación superior del texto, estableciendo una relación entre mundo real y mundo de la ficción de tipo indirecto. El collage es para Rancièrè uno de los grandes procedimientos del arte moderno pues combina singularidad estética con devenir-vida del arte y el devenir-arte de la vida. En otras palabras, el collage es la forma como el arte postula la heterogeneidad de la vida moderna. El pastiche por su parte es la forma en que la vida deviene arte en la posmodernidad de acuerdo a la propuesta de Jameson (1991). Esto sin embargo funciona dentro de la conceptualización teórica de Jameson que busca dar cuenta de la producción cultural de la posmodernidad desde una perspectiva abarcadora y generalizante. Además, el pastiche aparece como la estructura que permea todo dejando de lado el potencial irónico, y crítico, que solo reside en la parodia. Este potencial, según Jameson (1992), ha desaparecido del ámbito artístico (p. 167). Una segunda asunción problemática de Jameson es el desvanecimiento de la individualidad burguesa característico de las estéticas vanguardistas. Cabe preguntarse entonces, si esta homogeneidad estética posmoderna que refleja una heterogeneidad de lo social reemplazó a una heterogeneidad estética que busca oponerse a la homogeneización de lo cultural y de lo social ocasionada por la lógica de la modernidad. ¿Podemos, en consecuencia, pensar en el arte del caribe hispánico en tiempos de la posmodernidad como regido por el pastiche y como un escenario donde la individualidad burguesa ha cedido todo su poder? Ya he analizado la fuerza de la parodia en *La noche oscura del Niño Avilés* en relación con los discursos y con la figura del intelectual en el capítulo anterior. Es evidente que el pastiche es la forma composicional de *Bachata del ángel caído*. No se puede afirmar lo mismo de las otras dos novelas. Es evidente además que en

todas existe una problematización de la autor-idad en la obra artística llevada a cabo a partir de la puesta en escena que ellas realizan del rol del intelectual y de la forma en que estructuran sus textos. Este capítulo discutirá la manera en que la organización formal de estos tres textos se convierte en estrategia de detour que busca impactar el status quo creado por las estéticas de la política específicas de sus naciones, restaurar consensos, y/o proponer nuevas formas de inclusión/exclusión entre las subjetividades que conforman sus comunidades. Esto supone mirar la forma en que la autor-idad es problematizada así como la manera en que estos textos hacen uso de la “hibridez genérica” para retar el género mayor imperante: la novela burguesa<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Hegel (1988) ve la novela burguesa como resultado de las condiciones históricas de una era industrial y la asocia a la clase media del mundo moderno. En su perspectiva, lo social condiciona la forma del arte. La novela no expresa el heroísmo sino “la mente prosaica”, lo común de la realidad, de la sociedad moderna. Hegel dice, “The form of art has ceased to be the supreme need of the spirit. No matter how we see the statues of the Greek gods, no matter how we see God the father, Christ, Mary, so estimably and perfectly portrayed, it is no help; we bow the knee no longer (before these artistic portrayals)” (p. 103). El factor primordial que refleja el arte para Hegel es la vida subjetiva interior y no el exterior. Siguiendo a Hegel, Lukács (1971) teoriza sobre la novela y escribe que ella refleja la suerte económica y social de la clase burguesa y de la sociedad. El escritor se convierte en el medio que da expresión literaria a las tendencias sociales e históricas. La novela es la épica de un hombre que se enfrenta a un mundo cuya totalidad no es ya aprehensible y “in which the immanence of meaning in life has become a problem, yet which still thinks in terms of totality” (p. 56). La novela moderna, la burguesa, trata de recuperar esa “concealed totality of life” (p. 60). Es por ello que la novela burguesa tiene un carácter cerrado, por su pretensión de aprehender un totalidad que ya no existe, de dar cuenta de todo lo que ocurre en la realidad. Según Lukacs, la novela burguesa se caracteriza por la centralidad del héroe problemático que es un “seeker” (p. 60) de metas que son “imposibles de realizar pues llevar a cabo tales valores sería destruir el género mismo de la novela y volver a crear la integridad épica” (Swingewood, 1988, p. 61). Lukács afirma que “the epic hero, the hero of the novel, is the product of the estrangement from the outside world” (p. 66). Aquí reside el centro de toda su teorización sobre la novela burguesa, en la tensión entre el mundo exterior, la sociedad industrializada y el mundo interior del individuo burgués. Según Alan Swingewood (1988) “la esencia de la primera teoría de Lukács sobre la novela, por lo tanto, es el antagonismo entre el mundo externo “que desconoce los ideales y es enemigo de la interioridad y el “alma” del hombre. La novela como parte de la segunda naturaleza o constructo propio creado por el hombre en la época moderna refleja la alienación del hombre de la naturaleza primera” (p. 64). Lucien Goldmann (1975) revisa las propuestas de Lukács y plantea que “la novela no es otra cosa que una búsqueda degradada (que Lukács llamaba “demoníaca”), búsqueda de valores auténticos en un mundo también degradado, pero a nivel más avanzado y de un modo distinto” (p. 16). Goldmann coincide con Lukács en que “la novela es el único género en el

---

que la ética del novelista se transforma en un problema estético en la obra” (p. 23). Con esto los dos prefiguran la importancia de lo político como generador de la mayoría de los trayectos de sentido en la novela. Siguiendo a Lukács, Goldmann centra su mirada en la forma de la novela y puntualiza que “la forma novelesca es, en efecto, la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado” (p. 24). Goldmann hace explícita la noción de que la novela es el género que representa de manera más fiel los rasgos intrínsecos de la realidad de la conciencia burguesa moderna, a saber, el individualismo y la centralidad de la mercancía. Para él esto se da a partir de la forma más que del contenido. Anthony Hauser (1998) por su parte, realiza un análisis histórico-social de la evolución de los géneros literarios y documenta las condiciones y transformaciones de la sociedad que generaron la emergencia de la novela burguesa. Son estas condiciones las que determinan la transformación estética. Hauser señala que solo cuando la burguesía desplaza a la aristocracia y el gusto estético cambia de la decoración a la expresión, puede ocurrir esto (p. 10). Para Hauser, el arte burgués es hecho por burgueses para que lo compren y lo lean burgueses (p. 18). La novela burguesa surge entonces, como producto de la maduración de una conciencia burguesa, porque hay una clase burguesa con la capacidad de comprar esa producción y con el gusto y los códigos de interpretación para entenderlos. Asimismo, Hauser escribe “La novela es literatura burguesa por excelencia, y, como tal, tiene una tendencia naturalista” (p. 27). Tomando como foco el naturalismo y el realismo como subgéneros de la literatura burguesa, Juan Oleza (2002) reseña los intentos de estos subgéneros, pertenecientes al canon burgués, por romper con la estética burguesa, y señala el fracaso de cada uno de estos intentos. Según Oleza estos intentos “no son alternativas a un arte ideológicamente burgués, sino en los casos más radicales, manifestaciones discrepantes dentro de una ideología burguesa, floraciones de sus contradicciones internas que anuncian su crisis” (p. 14). Siguiendo la propuesta de Flaubert, Oleza ve la única posibilidad de romper la impotencia del escritor frente al mundo exterior degradado que lo domina en “la desaparición del artista como individuo independiente tras su obra” (p. 15). Esto solo se puede dar a partir de anular de la autoridad superior que controla el mundo de la novela, “el narrador omnisciente, demiurgo y todopoderoso, que es el verdadero y gran protagonista de la novela del realismo” (p. 17). La hipótesis central de este trabajo gira en torno a analizar las estrategias usadas por Rodríguez Juliá, Valdez y Valdés para superar ese sentimiento de impotencia. Entenderé novela burguesa no solo aquella que funciona con arreglo a una conciencia burguesa (individualismo vehiculado a partir de la puesta en escena de esa autoridad superior descrita arriba, degradación del héroe o, lo que es igual, su “humanización” (Hauser, 1998, p. 35) y búsqueda del héroe por restaurar valores y totalidad de la experiencia, como señaló Lukács, 1971), sino aquella que intenta, siguiendo a Morroe Berger (1979), “la correcta e impresionante representación de lo que está ocurriendo diariamente a su alrededor” (p. 81), es decir, una forma estética que se acopla a las condiciones del mundo moderno (sociedad burguesa), donde el exterior le impone condiciones al interior y aleja al yo individual de la simbiosis con los otros miembros de su comunidad y con el mundo social en que se desenvuelven.

Es necesario, en consecuencia, analizar de qué manera la novela burguesa se constituyó en la forma compositiva que expresó, postuló y consolidó los disensos de las estéticas de la política en Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana y sus relaciones verticales entre las subjetividades que configuró desde los albores de los procesos de formación de las naciones de esos territorios, el siglo XIX. Existe relativo consenso acerca del hecho de que la novela occidental moderna es un género elusivo y difuso que rehúye la caracterización formal y, al mismo tiempo, acerca de ciertos rasgos que nos permiten saber que estamos frente a una novela (James, 1899; Hall, 1984; Bajtín, 1986; Sullá, 1996;). Estos rasgos son los que han suscitado duros cuestionamientos por parte de académicos y grupos subalternos recientemente. Como señaló Gonzalo Contreras (1989) analizando “la crisis de la novela”, “es la utilización de la ficción como forma vigente de representación del mundo lo que pareciera estar en cuestionamiento” (p. 1). Contreras reconoce que “la creación novelística” no ha desaparecido y que hoy más que nunca los escritores se interrogan por el acto de escribir (p. 1). Contreras está planteando lo que Flaubert hace más de un siglo había planteado sobre la novela realista y su imposibilidad de aprehender el mundo exterior degradado que lo supera. Y es precisamente la representación el rasgo central que se le asigna a la novela burguesa, su natural tendencia a intentar imitar la vida, captar su totalidad a través de un argumento extenso, un relato continuo y de echar mano de la distancia narrativa. De igual forma, la idea del autor como “a uniquely constituted individual subject, the originator and in some sense the owner of his work” (David Lodge, 2013, p. 149), lo que hemos llamado la ‘autoridad superior del universo textual’, es otro de esos rasgos definitorios de la novela moderna, en especial la novela burguesa, pues celebra la emergencia del yo burgués y su centralidad en la sociedad moderna donde el sentido comunal se supedita a esa subjetividad que “tiraniza” a las otras. Es la novela moderna burguesa entonces la que se

encuentra en el centro del debate porque además de haberse constituido en el género mayor<sup>27</sup>, es el género de la literatura de élite que mejor representa el ideal de la modernidad del sujeto cognoscente que moldea la realidad para construir un futuro promisorio y homogéneo. Ella aspira a proyectarse hacia afuera, desborda sus límites discursivos para apropiarse de la totalidad del mundo, mientras la lírica, por ejemplo, se recoge hacia el interior. En este mismo sentido Stuart Hall (1984) plantea “¿Es la novela una forma burguesa? La respuesta solo puede ser históricamente provisional: ¿Cuándo? ¿Qué novelas? ¿Para quién? ¿En qué condiciones? (p. 7). La novela se caracteriza entonces por ser un género “maleable” que intenta, bien dividir lo sensible, y en este caso, su telos es “la construcción de nuevas formas de vida en común” (Rancière, 2005, p. 33), o involucrarse en proyectos políticos que apoyan o tratan de impugnar disensos sobre los modos de inclusión de los objetos y sujetos de su comunidad, o “hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo” (Rancière, 2005, p. 34). Es a partir de finales del siglo XX cuando autores como Valdez en la República Dominicana (en respuesta a los proyectos de modernización iniciados por Joaquín Balaguer), Valdés en Cuba

---

<sup>27</sup> La forma novelesca es, de acuerdo a la definición que esta disertación maneja, basada en las propuestas de Hegel, Lukács, Hauser y Goldmann, es en sí misma una puesta en escena de las condiciones ontológicas del individuo moderno en la sociedad burguesa. Es por esto que Goldmann (1975) plantea que la novela estudiada por Lukács y Girard “parece expresar (...) una búsqueda de valores que ningún grupo social defiende” (p. 28) Estas condiciones sociológicas y ontológicas la hicieron el género por excelencia de la época moderna al igual que la epopeya lo fue en la época clásica como lo plantearon Hegel (1988) y Lukács (1971). En relación con los cambios en las jerarquías de los géneros y su incidencia en el establecimiento del canon literario Alastair Fowler (1988) arguye que “los cambios en el canon literario se pueden referir, a menudo a la revalorización o devaluación de los géneros que representan las obras canónicas” (p. 96). Se puede afirmar a partir de esta conceptualización que la valorización del género novela a partir del establecimiento de los valores y la sociedad burguesa es, en parte, responsable de que novelas hispanoamericanas, sobre todo las del boom, se hayan insertado en el canon occidental. Pero lo más importante, es que el carácter de forma que “mediatiza” (para usar la terminología de Goldmann (1971, p. 19) las circunstancias ontológicas y sociológicas de la sociedad burguesa moderna propició que a partir del siglo XIX “el modo novelístico se abrió camino, de hecho, hasta la posición más alta en la jerarquía de los géneros” (Fowler, 1988, p. 115).



(con el clímax de la politización de la estética llevada a cabo por el Régimen Castrista) y Rodríguez Juliá en Puerto Rico, responden a la crisis de la novela burguesa (que hace parte del segundo tipo de los tres mencionados) con formas estéticas que se relacionan con el mundo de lo sensible de sus territorios con una de esas tres formas de interacción del arte con lo social propuestas por Rancière o con una combinación de ellas. Cabe anotar en este punto que la crisis de la novela burguesa obedece en gran medida a la entronización que ella efectúa de la autor-idad del intelectual y a su recurrencia a la imitación y a la representación de los subalternos, es decir a las características que facilitan que ella sea instrumento de la consolidación de la hegemonía de la estética de la política. Es por eso que este capítulo plantea analizar el diálogo que las tres novelas entablan con esas características que sustentan la estética de las políticas que crearon relaciones de dominación/subordinación en sus comunidades y con las formas de detour que frente a estas, ellas plantean.

Es necesario describir en qué consiste la crisis de la novela burguesa, pues esta tiene profundas implicaciones para contextualizar las estrategias de detour que los tres autores analizados en esta disertación emplean. Uno de los primeros críticos en hablar sobre la crisis de la novela fue José Ortega y Gasset. Para él (1975), la novela entró en crisis por dos razones fundamentales; la primera, por un agotamiento de temáticas novedosas para trabajar proyectos novelescos, y la segunda, está íntimamente relacionada con la primera, pues este agotamiento afinó el gusto y la sensibilidad de los lectores y dificultó que ellos se impresionaran fácilmente. Una consecuencia de esto, según Ortega y Gasset, es que las novelas clásicas van perdiendo su aura. Es evidente que el énfasis que Ortega y Gasset pone en las temáticas al hablar de la crisis de la novela moderna apunta a que es la novela realista la que está en crisis, la novela que busca representar la sociedad burguesa y lidiar con los problemas que esta le ha puesto al individuo.

Fernández Sánchez-Alarcos (2002) plantea que la crisis de la novela es un hecho de fines del siglo diecinueve que coincide con una crisis general de la sociedad burguesa y “expresa el malestar del escritor pequeño-burgués frente al sistema de valores de la burguesía, depositaria principal del capitalismo decimonónico” (p. 141). Según Fernández Sánchez-Alarcos el escritor burgués siente profunda aversión moral hacia la sociedad burguesa pues la ve como degradada, y pone de presente esa aversión en la novela, este escritor “modificó coherentemente las instancias que intervienen en todo proceso narrativo, es decir, desde la alteración del estilo de la narración y la estructura del relato, hasta la temática argumental de la historia” (p. 142). Esta es la descripción de la forma en que la novela entró en crisis. Fernández Sánchez-Alarcos estudia la forma en que la novela modernista modifica esas instancias. La introducción de la oralidad, el recogimiento interior son dos de esas estrategias. La falta de voluntad y la abulia atribuidas a la Generación del 98 en España después de la pérdida de las colonias en América también son síntomas de la crisis de la novela realista (p. 144). Para Fernández Sánchez-Alarcos la oralidad es una de las herramientas de la vanguardia española que muestra la rebeldía del escritor pequeño-burgués en contra de la sociedad burguesa. La oralidad rompe la “verbosidad de la novela realista” (p. 146) y “el diálogo retórico, la dialéctica racionalista” (p. 148) característicos de la sociedad burguesa moderna.

Muchos de los estudios sobre la crisis de la novela burguesa moderna se canalizan a partir del pensamiento Borgesiano. Borges es quizá la figura central, dentro de los escritores en Hispanoamérica que buscan un camino a la crisis de la novela realista y vanguardista. A diferencia de Ortega y Gasset, (1975) quien critica el hecho de que la literatura de vanguardia haya optado por el abandono de la descripción de la realidad y se haya vuelto hacia lo puramente estético, Borges crítica a las novelas vanguardistas por el descuido en la

construcción de la trama, por su “psicologismo” y por la predilección por el “estilo directo” vehiculado a través de la voz monológica que controla el universo narrativo (González, 2015, p. 67). De igual forma, en palabras de Julio Prieto (2002), Borges critica de las vanguardias “su radical estética de lo nuevo, que confiere un desmesurado prestigio a la noción de originalidad estética” (p. 21). Prieto estudia las intersecciones entre las obras de Borges y Macedonio Fernández, el hecho de que uno haga pasar su escritura por la del otro y de que sus autorías se solapen, y sostiene que estas sugieren la anulación del yo y, en consecuencia, “la banalidad de la autoría” (p. 25). Con esto los dos maestros argentinos intentan impugnar uno de los causantes de la degradación de la sociedad burguesa que la novela realista y vanguardista ayuda a consolidar el individualismo exacerbado a partir de “refutaciones de la identidad individual a las que tan adictos son ambos escritores (pensemos en la tesis macedoniana de “almismo yoico” o en su equivalente borgeano: la nadería de la personalidad)” (Prieto, 2002, p. 24). Otro de los elementos de la novela vanguardista en el que Borges ve la decadencia es “la sucesión indefinida de “ismos”, y su inquietante solapamiento febril (o fabril?) de la novedad en el mercado capitalista (...) que llevan a Borges a una crítica de la estética vanguardista, y a una reformulación dislocada de formas narrativas o “premodernas” - la novela de aventuras, el género detectivesco” (Prieto, 2002, p. 27). Cabe señalar asimismo, siguiendo a Aníbal González (2015), que Borges critica a las vanguardias por su “actitud lúdica e intrascendente, su tendencia irracionalista, su pobreza intelectual y su preferencia por la fragmentación formal” (p. 53). Es evidente que Borges ve la crisis también en un empobrecimiento a todo nivel, estético, racional, del sujeto cognoscente y enfila sus fuerzas principalmente hacia la novela, proponiendo, a diferencia de Ortega y Gasset, “produce ideas sobre cómo devolverle al género su vigor e importancia” (p. 54).

Beatriz Sarlo (1995) propone una lectura de Borges como un escritor con profundas preocupaciones relacionadas con su entorno local y con la literatura de su nación. Sarlo cataloga su producción como una “literatura de conflicto” pues Borges fue tanto local como universal. Sarlo también analiza las propuestas de Borges frente a la crisis de la novela realista y de su sucesora, la novela vanguardista, a las que criticaba porque “en ella los detalles necesarios a la construcción de la verosimilitud predominan sobre la trama, que está casi inevitablemente perseguida por el fantasma de la representación y la referencialidad” (p. 44). Borges entiende que en Hispanoamérica el problema de la novela de toda la vanguardia (y sobre todo, de la novela del boom) está relacionado con su deseo de hablar por los subalternos con el fin de seguir construyendo proyectos de nación y jerarquías sociales en las que ellos se veían en el sitio más alto al lado de las élites políticas, y con la intención de tomar el exterior premoderno y universalizarlo a través de técnicas de la más alta vanguardia intelectual, como lo puntualizó Avelar (1999). Al igual que Aníbal González (2015), Sarlo (1995) enfatiza la visión de Borges de que estas dos formas novelescas entran en crisis por problemas a nivel estético, pues ellas, “concentradas en los personajes y no en la trama, presentan de manera desordenada acciones que se valorizan en términos de drama psicológico y no en términos de necesidad narrativa” (p. 45).

Ahora bien, cuando Beverley, uno de los pilares del cuestionamiento a la literatura canónica plantea “leer en contra de la literatura misma” (1991, p.18, la traducción es mía) parece manejar una noción abstracta del término literatura y contradecir la afirmación con que empieza su artículo de que el testimonio es una novela, es decir, literatura. De manera “inocente”, Beverley parece trazar el rumbo de la novela en Hispanoamérica desde finales de siglo, su devenir o su hibridación con otros géneros textuales no canónicos. Ante la conciencia de la crisis de la novela, de la contemplación del sinsentido, como lo llamó

Flaubert, de la degradación como lo denominó Lukács, una de las estrategias de los escritores de la región fue “renegar” del género mayor echando mano de los géneros menores, como lo hizo Borges, por ejemplo, o “contaminar” ese género mayor con otros menores como lo hizo Barnett con sus novelas testimonios, Luis Rafael Sánchez con su ensayo narrativo *La guagua aérea*, y su crónica periodística novelada en *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Piglia con *Respiración artificial*, por mencionar unos cuantos ejemplos. La ingenuidad de Beverley en este planteamiento reside en ver el testimonio (y los otros géneros “menores”) como un opuesto de la novela y no como una respuesta dentro de la misma intelectualidad por afrontar la crisis de la novela burguesa como género mayor que patentizaba la dislocación del ser humano frente a la degradación de la sociedad pero fallaba en canalizar su crítica de la mentalidad que soportaba a esa sociedad convirtiéndose en herramienta de su consolidación. Ese planteamiento tampoco dimensionaba la transformación de las jerarquías genéricas que pasaba de un escenario donde la novela de la vanguardia era el centro y los otros géneros eran inferiores, a otro donde todos esos otros géneros permean la novela restándole su primacía. Un ejemplo de ello, es la eclosión de textos literarios escritos en la forma de novela detectivesca que tiene un largo recorrido en Latinoamérica y que tiene su pináculo en la obra de Leonardo Padura en Cuba por ser aclamada por la crítica y gozar de amplia recepción a nivel global respaldada por la obtención de numerosos premios incluido el Princesa de Asturias en 2015.

Es Bajtín quien a mi parecer agrega una característica fundamental para entender la novela en Occidente. Para Bajtín no hay características formales o de contenido que definan la novela, solo hay tipos de novela. En *Teoría y estética de la novela* (1986) Bajtín emprende un análisis histórico de esos tipos de novela que surgen como respuesta a las condiciones históricas particulares en las que nacieron y que responden a un cronotopo particular (p. 238).

Así, podríamos decir que la novela no es un género en sí, sino un “ágenero”, una forma de la literatura de élite que se acomoda a las pulsiones socio-ideológicas de cada época, como ya señalé. Adicionalmente, hay que enfatizar que su condición de puesta en escena de las condición ontológica del individuo moderno en la sociedad burguesa es la que la lleva a su crisis pues esto lleva al escritor a la contemplación del sinsentido y a ir en contra de la novela misma. Propondré en este capítulo, que las tres novelas mencionadas arriba, al igual que otras novelas en el caribe hispánico e Hispanoamérica a finales del siglo XX, son fruto de la mencionada “conciencia del sinsentido” y responden a esa condición agénérica como estrategia para luchar contra la literatura de élite, contra la novela burguesa, es decir contra sí misma en tanto su heredera, y se nutre de una larga tradición de re-pensamiento y reflexión del rol del material estético y el intelectual en los procesos históricos de sus respectivas sociedades. Plantearé asimismo, que esas tres novelas son híbridos, géneros dialógicos que inician en el caso de Rodríguez Julía y Valdéz un proyecto de desacralización de la literatura, de rebeldía contra la novela burguesa y de búsqueda de transformarse en textos con mayor presencia de lo no canónico. El primero terminará escribiendo crónicas novelas y no novelas crónicas como *La noche oscura* y las otras dos de su trilogía inicial, *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) y *El camino de Yyaloide* (1994). El segundo llegará en su segunda novela, *Carnaval de Sodoma*, a la consolidación de su proyecto de construcción de nuevas formas de subjetividad, característica central que Yudice (1992) atribuye al testimonio, a partir de los primeros atisbos de la misma en *Bachata del ángel caído*. Zoé Valdés por su parte estructurará un testimonio novelado, herencia del *Antes que anochezca* de Arenas, en *La cazadora de astros*. Mientras el tan celebrado género del testimonio<sup>28</sup> es una forma de

---

<sup>28</sup> Los *Testimonial Studies* buscaron consolidar el género testimonio en Latinoamérica como un género mayor, como un género que expresa de manera fehaciente las aspiraciones, deseos y pensamientos de los sujetos subalternos silenciados por las subjetividades dominantes. Estos estudios “hipercanonizaron” unos cuantos textos testimoniales (Zevallos Aguilar, 1999; Fernández Benítez, 2010), entre los que se destacan *Biografía de un cimarrón* (Barnet, 1966),

deconstrucción de la literatura canónica y una forma de arte político (en el sentido que le he asignado en este trabajo y que coincide con las propuesta de Rancière, 2001, 2005, y Ricoeur, 2000) Las tres novelas son ejemplos de deconstrucciones de la literatura de élite desde adentro y plantean reorganizaciones políticas del mundo social. Ellas tienen un potencial emancipatorio similar al que se le atribuye a los géneros de la baja literatura como el testimonio. Los estudios testimoniales han soslayado el potencial emancipatorio que la novela “posburguesa” puede llegar a tener.

### **3.1 Del testimonio a las pseudo-novelas / pseudo-testimonios. *La cazadora de astros*, un caso ilustrativo**

Entre los años 60 y 80 en Hispanoamérica surge una extensa producción de textos que relatan historias de abusos y hechos violentos perpetrados por regímenes y dictaduras y que son narrados por voces que padecieron el terror de esos hechos. Estos textos generalmente tenían la mediación de un informante letrado que simpatizaba con el padecimiento de esos grupos y que a partir de la información recopilada con entrevistas, diálogos o interacción directa con

---

*Si me permiten hablar* (Domitila Barrios, 1977), *La montaña es más que una inmensa estepa verde* (1983) Omar Cabezas, *Me llamo Rigoberto Menchú* y *Así me nació la conciencia* (1983). Estos textos fueron usados para construir un entramado de metacrítica que adquirieron más relevancia que los mismos textos testimoniales y que canonizó “la novela testimonial desde la perspectiva de la lucha de clases” (Fernández Benítez, 2010, p. 49). Hans Fernández Benítez (2010) enfatiza el hecho de que una de las características centrales del testimonio sea la solidaridad ideológica del testor para con el dador del testimonio (p. 52), lo que revela la existencia de una agenda política detrás de los intelectuales que construyeron los *Testimonial Studies*. Beverley (2004) admite que en estos debe haber una “alianza táctica entre los estratos de clase media profesional y los pobres locales/globales” (p. 125). Es este sentido que Elzbieta Sklodowska (1991b) descarta el testimonio como una auténtica expresión de los subalternos y predice el declive de los *Testimonial Studies*. Esta tendencia de los estudios testimoniales orientados hacia evidenciar diferencias étnicas y de clase parece dar un viraje hacia otro tipo de relaciones de dominación/subordinación como las exclusiones de género (Huaytán Martínez, 2012) o hacia la exclusión de las reivindicaciones de algunas comunidades étnicas (Zevallos Aguilar, 1998), las no centroamericanas (Fernández Benítez, 2014).

ellos, los ponían en medio escrito. Este tipo de textos recibieron el nombre de testimonios y constituyeron un nuevo género literario cuyo discurso, como puntualiza Eliana Rivero (1987, p. 44), fluctúa entre “realidad” y “ficción” en razón a esa mediación letrada, y como anota, en ese mismo sentido Hans Paschen (1993), “constituyen un desafío para la delimitación genérica en tanto que se presentan como una forma de expresión a medio camino entre lo ficcional y lo no-ficcional” (p. 38).

Aunque como ya argumenté anteriormente, y como lo señaló Beverley, todo testimonio es una novela, existe un grupo de textos que involucran testimonios que han sido llamados “novela-testimonio” a partir de la denominación usada por Miguel Barnet, antropólogo cubano que en 1979 acuñó el término para designar sus producciones textuales en las que se funden “el testimonio” no literario y la novela. Barnet se autoproclamó portavoz de la voz de otros, de la gente sin historia, y a partir de diálogos y grabaciones con sujetos subalternos como el esclavo Esteban Montejo creó novelas que inauguraron este género tales como *Biografía de un cimarrón* en 1966 y *La canción de Rachel* en 1969. En este tipo de textos el letrado que realiza la mediación modeliza los testimonios de los que es receptor en mayor medida que el letrado de los “testimonios” a secas. Este letrado, en otras palabras, incluye los testimonios de los subalternos dentro de la economía liberal burguesa de manera directa y consciente. Lo que Barnet quiere con sus novelas-testimonio es hacer que se escuchen las voces y las historias de aquellos a quienes la Historia oficial ha acallado y borrado pero es él, un liberal burgués, quien elige lo que debe aparecer y los discursos con que deben ser transmitidos. Barnet y los otros letrados que realizan novelas testimonios ficcionalizan, academizan y ‘elitizan’ a los testimonios y a los dadores del testimonio. La imagen que recibimos de Montejo y de Rachel, los testimoniantes de las novelas de Barnett, es una que ha sido filtrada por los mecanismos y medios de la academia pues sus discursos,



aunque tratan de imitar al Montejo y Rachel reales echando mano de la oralidad -como Barnett ha insistido en su descripción del tipo de lenguaje que la novela-testimonio debe usar-, son más un recurso estético para imitar ese mundo de los desclasados que ha sido ocultado, y estos están insertos dentro del discurso académico-literario que estructura el texto. El mismo Barnett reconoce que la injerencia del mediador letrado es absoluta cuando anota que “tú ensamblas un material, que tú organizas, que tú seleccionas, que tú escoges a tu gusto, a tu capricho, y qué tú diriges al informante, además hacia los derroteros que tú quieres” (1988, p. 118).

En el caso de los testimonios tipo *Yo me llamo Rigoberta Menchú*, el letrado efectúa esta inclusión de los testimonios que recibe del informante en la ya referida economía liberal burguesa de manera inconsciente e indirecta. Su interferencia es evidentemente menor, pero el lastre que cargan de formas de estructuración discursiva y de lenguaje académico lleva inevitablemente al lector a insertarse en un horizonte de expectativas de lo logocéntrico. En ambos casos, testimonios editados por letrados, y textos que estructuran testimonios en forma de novela, como los escritos por Barnett, asistimos a un intento por subalternizar y “fonologizar” el medio académico. La interferencia del testor puede describirse como una en la que el intelectual cede su autor-idad a los subalternos (Freire, 1967 y 1979, p. 159) y una que posibilita la constitución de sujetos de forma dialógica (y no de manera autorreferencial como lo hizo el boom, como acota Yudice, 1992, pp. 212, 225, desentronizando al “hablante básico” de ese movimiento, Achugar, 2002), pero al mismo tiempo, se constituye en una “traducción técnica” (Achugar, 2002, p. 77) que representa a los subalternos y que también es vocera del testimonio del letrado solidario y de los individuos de su estamento (Achugar, 2002, p. 88). El principal reparo de Achugar (2002) a la mediación del intelectual solidario en el testimonio reside en que “funciona como una continuación del proyecto inacabado de la

Ilustración y de sus pretensiones totalizantes” (p. 67), y en que “la perspectiva del Otro no siempre supone la perspectiva desde el Otro” (p. 66). En este sentido, el sujeto dialógico que emerge del testimonio responde, en gran medida, a los intereses del letrado solidario y, por decirlo de alguna manera, “opaca” su propósito primordial, el ingreso de la voz y la visión del mundo de los subalternos a la esfera pública como lo propusieron Achugar (2002), Yudice (1992) y Beverley (1986). Hay, siguiendo a Sklodowska (1993), un desequilibrio entre el testor y el gestor del testimonio. El testimonio no se puede ver, entonces como la “reacción genuina y espontánea del sujeto-pueblo multiforme” (Sklodowska, 1991b, p. 113) ni como la única forma textual de transmisión de la voz de ese sujeto.

Existen, por otro lado, en el Caribe Hispánico contemporáneo, textos como *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas y *La cazadora de astros* de Zoé Valdés en los que hay un desdoblamiento de la fuente de enunciación donde autor y narrador se funden. Estos textos se basan en la subjetivación de las experiencias de padecimientos de ese autor-narrador como miembro de sujetos marginados subyugados por vectores de poderes hegemónicos. Estos textos que denominaré seudo-testimonios / seudo-novelas son similares a las novelas-testimonio monológicas reseñadas por Paschen (1993) pero poseen características particulares que las hacen pertenecer a un sub-género de la literatura testimonial que no han sido abordadas bajo esta perspectiva, es decir, no han sido consideradas como tales.

Las posturas asumidas por aquellos académicos que plantean una hipercanonización de géneros como el testimonio (como lo hacen Beverley y Yudice) hacen parte de la tendencia del arte que busca impugnar disensos establecidos por la estética de políticas previas que han servido para subyugar a grupos subalternos (comunidades indígenas, en su mayoría, en este caso). Esta es una postura eminentemente política que busca restaurar

consensos y formas de vida en común en las comunidades que han sido sometidas a procesos de exclusión. Su forma de conseguir esa meta es recusar a la literatura de élite por su “politización” alejándose de ella y buscando reemplazarla por otro género, el testimonio. Estos académicos suponen que en esa literatura no existe potencial emancipatorio. Los autores de las tres novelas que estoy analizando también asumen una postura política pues buscan restaurar lo que la política ha desunido en sus comunidades. Ellos sin embargo, recusan a la literatura canónica desde sus entrañas postulando formas de alejamiento de sus cánones estéticos y estructurales. Zoe Valdés en *La cazadora de astros* intenta hacer esto a partir de estructurar un espacio liminar y de acercarse a una postura estética “crítica” a partir de poner en escena una performance verbal. Valdés rompe también la coherencia textual de la novela tradicional burguesa a través de la inserción de textos “no novelescos”, de “relegar” lo estético a un segundo plano y al mismo tiempo de usarlo para construir una verdad creíble para construir una estructura liminar que nos muestra un discurso del yo en la esfera pública (para usar las palabras de Achugar, cuando describe la literatura testimonial) y patentiza el deseo de la autora de postular una nueva estructuración de lo social. Asimismo, Valdés realiza una performance verbal que intenta lograr un acto perlocutivo en el lector. Ella concibe el objetivo de su texto no como la simple representación de un hecho de opresión a un grupo de individuos, ni la mera representación de esos sujetos (como sí sucede en la novela realista burguesa, por ejemplo) sino que persigue un fin comunicacional, una praxis concientizadora, como lo denomina Yudice (1992) hablando sobre el testimonio.

### **3.2 Espacio indeterminado y cubanía liminal, identidad posible postulada en la *Cazadora de astros***

*La cazadora de astros* (al igual que *Antes que anochezca*, aunque esta lo hace de manera distinta) intenta presentarse como una construcción textual a medio camino entre el testimonio y la novela burguesa y entre el testimonio y la novela-testimonio. Esta novela es, de hecho, un espacio de contaminación de lo real y lo ficcional, entre la experiencia objetiva y la experiencia subjetiva, entre la identidad del cubano que se tiene por “verdadera” (el nosotros revolucionario) y una identidad postulada que aspira a negociar las connotaciones que ser cubano ha adquirido dentro de ese contexto de la Revolución.

La novela comienza con paratextos y referencias espurias al estilo Borges. El primero es una dedicatoria a personajes de la novela de Zamia que son amigos de Remedios Varo y a personajes amigos de Zamia misma. Con esto sienta las bases para que el lector comience a establecer un estrecho vínculo entre las dos mujeres que busca mostrar la capacidad de resistencia de la mujer ante la doble opresión a la que son sometidas por regímenes autoritarios basados en la supremacía masculina como lo es el de la Cuba castrista. Asimismo, este epígrafe intenta introducir al lector en el espacio liminar que transmitirá su construcción identitaria del ser cubano mediante el establecimiento de una delgada línea entre lo textual y la realidad al convertir a los personajes de su texto de ficción en seres del plano de lo real. Las dedicatorias generalmente son hechas a personas de este plano.

El segundo es un epígrafe tomado de un texto de Octavio Paz que es supuestamente sobre Remedios Varo. En este epígrafe Valdés estructura de manera mucho más elaborada ese espacio liminar. Paz, un ser de “carne y hueso” es asociado a uno del mundo ficticio “Remedios”. La relación es factible a los ojos de un lector ideal teniendo en cuenta que Octavio Paz conoció a los surrealistas en Francia y fue influido por ellos. Lo puramente

literario es también fundido con lo político pues Octavio Paz, escritor que recibió el Nobel de literatura, la más alta distinción que se otorga en el ámbito literario, denunció las violaciones de los derechos humanos llevadas a cabo por los regímenes comunistas en las Revistas *Plural* y *Vuelta*<sup>29</sup>. Esto le sirve a Valdés para sugerir la estructura de su novela, un texto que quiere presentar como puramente estético, como perteneciente al ámbito de la ficción, pero que en realidad quiere que sea tomado como un testimonio que porta una denuncia de las violaciones cometidas por el Régimen de Fidel Castro.

El tercer paratexto es el de los agradecimientos, los cuales, al igual que en el primero, son dirigidos a personajes ficticios y personajes reales los cuales son fusionados pues los últimos son los que le proveen a la escritora información sobre los primeros: “Y cómo olvidar a mis amigas mexicanas Dolores Ochoa y Sofía Mendoza Palomar, quienes con tanta amabilidad me enviaron, desde México, información sobre la pintora catalana” (p. 12). Aquí Valdés también anticipa el uso de cartas escritas por personajes a quienes quiere hacer pasar como pertenecientes al mundo “real”.

---

<sup>29</sup> Octavio Paz equiparaba a los regímenes no democráticos de derecha o izquierda y pregonaba su “perversidad”. A este respecto su frase más polémica fue la de que “el régimen de Fidel Castro es tan perverso e inhumano como la dictadura de Pinochet” (El país, 20 de agosto de 1984). Esta es una idea que percibimos en *La cazadora de astros* con la equiparación del régimen castrista con el franquista. En una entrevista concedida al programa *A fondo* de la Televisión Española en 1977 Paz había señalado, “Toda dictadura, se dé un hombre o un partido, en las dos formas predilectas de la esquizofrenia: el monólogo o el mausoleo”. Paz no veía nada positivo en el socialismo al que consideraba “una nueva forma de dominación sobre los hombres” (El país, 20 de agosto de 1984). Tampoco lo veía como una verdadera revolución y por el contrario creía que “la política revolucionaria (...) no puede hacer de los lobos corderos. Al contrario, ha convertido a los lobos en más lobos” (Televisión Española, 1977). Paz era en definitiva un liberal burgués que preconizaba los principios de la democracia, de la justicia, del respeto por las libertades individuales, por eso condenaba las acciones de los regímenes socialistas y comunistas de Rusia y Cuba porque consideraba que atentaban contra esos valores y principios.

El cuarto paratexto es una entrevista hecha a Remedios Varo. Este es el que antecede a la novela y el que enfatiza la condición liminar de la estructura de la novela de Valdés ya que el título señala que es un texto inédito pero la nota a pie de página al final referencia que en efecto si ha sido publicada pues tiene incluso una introducción. Además, lo que la autora transcribe son los apuntes que Remedios hizo de la entrevista. Es decir que tampoco es una entrevista en el sentido estricto de la palabra. Aquí, Valdés busca consolidar ese “betwixt and between” (Turner, 1964), “esa situación interestructural” (p. 4) en la que no se está ni en un plano ni en el otro y que plantea como una metáfora de esa situación del ser cubano fuera del nosotros que la Revolución ha configurado, un ser que se siente fuera de la norma institucionalizada por los aparatos ideológicos del Estado Cubano Castrista, y que intenta, a través de situarse en ese espacio liminar, restaurar las formas de vida en común interrumpidas por esa norma en la medida en que aquí puede estar fuera de ese nomos y a la vez proponer uno nuevo posible.

Al final de la novela encontramos otro paratexto similar. Este último es una bibliografía consultada por la autora sobre la vida de Remedios Varo. Con este la autora mezcla nuevamente lo real con lo textual pues a pesar de que Varo es un personaje “de carne y hueso”, su vida llega a ella en forma textual, a través de cosas escritas por otros. Hay entonces en estos paratextos una mezcla entre la forma en que la información es recibida o dada por la autora. Algunas son por vía oral como la entrevista, los agradecimientos y la dedicatoria. Otros son por medio escrito como el epígrafe tomado de un texto de Octavio Paz o esta bibliografía que aparece al final.

El texto de la novela es igualmente liminar, particularmente a través de la indeterminación de las historias de Zamia y Remedios que se van intercalando de manera confusa en la medida en que las marcas que diferencian una de otra se van progresivamente omitiendo (ya había mencionado la omisión de las fechas y los lugares a principio de cada parte de la novela de Zamia sobre Remedios). De igual forma, lo narrativo está mezclado con lo epistolar y con otros tipos de textos como las descripciones de Remedios de sus cuadros, las cuales son reproducidas a manera de citas textuales.

Aunque es evidente que en la literatura contemporánea mundial la transgresión de los géneros es la constante y los escritores no los ven más como moldes ahistóricos sobre los cuales se vierte el contenido de sus obras, las razones para las alteraciones a esos moldes son de diversa índole. Muchos escritores las efectúan al nivel de la organización formal del texto con el objetivo de impactar el campo estético. En el caso de los escritores políticos como Valdés, esas motivaciones responden a un plano más heterónimo que autónomo relacionado con la necesidad de proponer una reconfiguración de lo social y lo identitario en Cuba. Como aduce Gregorio Torres Nebrera (1997-98), teorizando acerca de la transgresión genérica, “habrá que tener en cuenta la genericidad autorial y la genericidad lectoral, sobre todo porque cualquier autor es, antes que otra cosa lector, y por tanto no codificará su texto en un género determinado partiendo de la nada, sino desde las marcas genéricas ya admitidas convencionalmente...” (p. 293). Valdés, como ya he discutido anteriormente, parte de textos previos de lo que podríamos llamar la resistencia estética crítica que han entremezclado estructuras y componentes semánticos de diversos géneros. *Fuera del juego* de Heberto Padilla es un ejemplo de poesía irónica que se mezcla con la arenga. Sus invitaciones a la acción, al despertar crítico son frecuentes (“levántate miedoso” , “o que no estás oyendo”). *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas es un testimonio novelado, un híbrido entre lo

testimonial aferrado a la denuncia de una situación que se percibe injusta, y lo literario que emplea artificios narrativos y poéticos. Hay en él una recuperación de lo anecdotal y de la simpleza en la recreación ficticia de la realidad. En ambos prima una intención comunicativa que condiciona la alteración de la organización formal en el género escogido, poesía en el primer caso, novela en el segundo. Ambos buscan comunicar algo al “ellos” cubano que está fuera del “nosotros” dominante, así como al “ellos” que no hace parte de la nación cubana pero que podría incidir, de manera indirecta, en la reorganización de la estética de la política que la rige, entiéndase aquí sociedad civil internacional, intelectualidad “amiga” del Régimen, organizaciones no gubernamentales, etc. Zoé Valdés fusiona, siguiendo a Arenas, la organización formal ‘novela’ con la intención comunicativa del testimonio, y le agrega a la novela el tono irónico y la invitación a reactivar la conciencia crítica de manera similar a como lo hace Padilla. Al mismo tiempo, Valdés apela a la genericidad lectorial y su imagen de autora que describí en la introducción para codificar su texto como seudo/testimonio seudo/novela. Los lectores de la literatura del exilio cubano admiten, reconocen y “esperan” los textos que asumen posturas irónicas y críticas frente al Régimen y los textos que vehiculan testimonios sobre padecimientos de individuos subalternos a manos de ese régimen.

Adicional a esta interrelación de estructuras genéricas, la autora estructura ese espacio liminar a partir de la fusión (1) de la voz autorial con las voces de las heroínas de su relato; (2) de escrituras (que ya discutí en el capítulo anterior); (3) de historias y temáticas; y (4) de las nociones de orden y caos. Con esta estructuración la autora persigue postular su construcción de identidad cubana liminar que agrupe al ser cubano “golpeado” por la Revolución con el ser exiliado que añora su patria pero es tildado de traidor y con el ser que



construye una Cuba alejada de la isla en el exilio. Con esto plantea la construcción de una identidad relacional y asentada en los avatares de la historia de la isla.

### **3.3 Fusión de autor y narrador: canalización del horizonte de expectativas de los lectores reales**

Como sub-género de la literatura testimonial, la seudo novela-testimonio / seudo novela es regida por las condiciones que constituyen a todos los testimonios. Siguiendo a Paschen (1993), podemos describirla como un género híbrido entre ficción y no-ficción en el que hay un “desdoblamiento de la fuente de enunciación (en dos instancias: autor y narrador) siendo ambas fuentes “reales” y real también el acto de enunciación” (p. 43). En efecto, en esta seudo novela-testimonio / seudo novela, la autora, estructura la fusión entre ella y Zamia, su alter-ego narradora, como puramente ficticia apelando a la desidentificación que la literatura de ficción preconiza para aspirar a su función estético-expresiva y diferenciarse de la racionalidad práctico-moral (para usar la terminología de Habermas, 1981), pero, al mismo tiempo, la hace aparecer como ligada al mundo real de la Cuba revolucionaria apelando a la inherente condición mimética que el lector le atribuye a la novela por el hecho de que recrea un marco espacio-temporal con una gran cantidad de personajes y conflictos entre ellos que simulan la realidad de manera fidedigna. No es casual la escogencia de nombres similares, más no iguales, ni las constantes acusaciones de los vigilantes del régimen castrista de que la narradora sea una encarnación disfrazada de la autora y, al mismo tiempo, la negación de Zamia de esa condición echando mano de esa desidentificación inherente a la ficción. De esta forma, Valdés intenta situarse en un espacio liminar caracterizado por la presencia de elementos reales y ficticios en armonía, no como opuestos.

Es este espacio liminar insinuado por el desdoblamiento y fusión de autor y narrador como instancias reales el que sirve para el propósito fundamental de la autora: que su “story” se tome o ‘pase’ como “history”, que su relato ficticio se fusione con su experiencia de vida, que su novela pase por novela-testimonio. Es por esto que puede considerarse como una pseudo-novela / pseudo-testimonio. La autora así lo afirma en una entrevista cuando es interrogada acerca de su finalidad al escribir. Valdés responde a su entrevistador, “mi compromiso empieza con la historia que quiero contar, y si esa historia incluye personajes y contextos sociales específicos, prefiero ser sincera conmigo misma a mentirme para quedar bien con lo políticamente correcto” (Del pino, Gutiérrez y Valdés, 2004, p. 53). Cristina Ortiz Cebeiro (1998) describe esta condición liminar señalando que, la narrativa de Valdés, “sin abandonar la experimentación formal, incorpora el comentario explícito a la situación cubana actual (p. 117).

Esta aspiración de Valdés a borrar “la distancia entre el autor de carne y hueso, su figura empírica perfilada en el texto, y la voz enunciativa del narrador textual” como escribe Eliana Rivero (1987, p. 45-46), surge igualmente de su posición privilegiada en el campo de los escritores cubanos del exilio por el hecho de ser mujer, lo que la convierte en un imán para la crítica, y por su posición crítica consistente y llena de credibilidad frente a los excesos del régimen, teniendo en cuenta que fue parte de su aparato burocrático. No se trata simplemente de que existan correspondencias en los eventos relatados en la vida de Zamia con los eventos de la vida de Valdés cuando hizo parte de la Oficina Cultural de la Unesco en Francia, sino de que toda la estructuración apunta a borrar y a afirmar, al mismo tiempo, y sin resolver de manera definitiva, la distancia entre esa Zoé que fue funcionaria del régimen en París, Zamia, su figura empírica perfilada en el texto que también es funcionaria cultural de Cuba en París, y el narrador que a veces focaliza a través de Zamia y otras veces de

Remedios Varo, el alter ego de Zamia en el pasado. Por eso, es tan difícil distinguir quien narra en la obra. Cuando hay un paso de los capítulos donde Zamia es la protagonista a aquellos en que Remedios lo es, es muy difícil determinar si es una o la otra<sup>30</sup>. Tan bien es difícil saber si a Zoé se le están escapando sus furias ahogadas contra la Revolución por boca de Zamia. *La cazadora de astros* es publicada cuando Valdés se ha consolidado como el “fenómeno Valdés” (Ortiz Cebeiro, op. cit. p. 116) y como líder de la intelectualidad del exilio de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Valdés es reconocida no solo como una novelista cubana sino como la novelista disidente que le había dicho las verdades al régimen incluso desde antes de exiliarse. Es a su “imagen de autora”, ya fuertemente consolidada, a lo que apela Valdés para que sus lectores realicen el proceso de comprensión mimética y que por tanto, entiendan su ficción como testimonio y esperen encontrar un relato que “testimonia los abusos de un sistema antidemocrático y dictatorial”.

### 3.4 Fusión de historias y temáticas: crítica del poder

Valdés usa la fusión de historias y temáticas como otra herramienta para consolidar su propuesta de interrelación genérica. Esta fusión tiene como objetivo primordial sustentar su crítica a la Revolución a partir de equiparar esta última al poder tiránico y represivo del fascismo. Asimismo, el entrecruzamiento de esas historias de Zoé, Zamia y Remedios y de las temáticas que caracterizan sus vidas busca reforzar la interrelación entre novela y testimonio, entre el testimonio de Valdés sobre la Revolución y un texto de ficción creado por

---

<sup>30</sup> El primer capítulo de la novela, que sucede al preámbulo (el encuentro de Zamia con Remedios en la playa), está encabezado por el paratexto “París, 14 de julio de 1986”. Los cinco capítulos siguientes están también encabezados por fechas. El séptimo no posee ninguna fecha. El octavo y el noveno vuelven a estar encabezados por fechas. El décimo tampoco tiene paratexto. De allí en adelante, estos paratextos con fechas desaparecen dificultando el saber quién es la protagonista de cada historia pues ya no se intercalan las historias de las dos mujeres como al principio.

mujeres y otro texto de ficción estructurado por la escritura femenina (los cuales ya describí en el capítulo anterior).

Zoé, la testora del testimonio es perseguida por el Régimen Castrista y asume una postura crítica frente al mismo a través de una escritura política; Zamia, la protagonista del texto estructurado por la escritura femenina, es perseguida por el mismo Régimen y asume una postura crítica a través de sus actos desafiantes y su lenguaje y tono agresivos; y finalmente, Remedios, la protagonista del texto de ficción creado por mujeres, es perseguida por el Régimen franquista, aliado de la Alemania nazi en el período de la Segunda Guerra Mundial. La historia de esta última buscada ser “refractada” en la historia de Zamia, con quien se establecen las equivalencias ya comentadas, y de ahí a Zoé, por las equivalencias de aquella con esta. Lo que le importa a Valdés es establecer la equivalencia entre la historia de padecimientos de la pintora surrealista a manos de uno de los Regímenes más represivos y duraderos de la historia y la de Zoé Valdés a manos de un régimen que no es considerado tan atroz, y a partir de esto establecer la equivalencia entre el Régimen de Franco y el de Castro para maximizar las “atrocidades” de este último.

De igual forma, las historias de Remedios y de Zamia terminan con una especie de triunfo de las dos mujeres sobre los estamentos y las subjetividades que las oprimen mostrando la posibilidad resistir y vencer a este tipo de poder. A pesar del poderío que demuestran esos regímenes, ambas mujeres terminan alcanzando un espacio en el que maniobran de manera libre sin sufrir los mecanismos de interrupción de derechos fundamentales como la vida o la libertad de expresión. Asimismo, ambas logran imponerse a la dominación masculina al manejar su cuerpo y sus relaciones con los sujetos de este sexo.

En otras palabras, ambas se sobreponen a la doble confiscación que de la palabra y la libertad hacen los poderes sustentados en lo falologocéntrico. Esto supone, por ese mecanismo de refracción que la novela crea, que en el caso de la Zoé de carne y hueso en Cuba esto también puede ser logrado.

Por otro lado las temáticas de esas historias son replicadas en cada una de ellas. El exilio, la represión, la persecución y los sistemas de control son los más recurrentes. Remedios debe exiliarse para evitar el horror del régimen franquista y de los campos de concentración nazi. Su exilio es forzado por el poder fascista. Zamia se exilia internamente de manera forzada, pues a pesar de que hace parte del Régimen, y es este el que la ha enviado a París, este impide que se exprese y actúe libremente. Su apartamento es su refugio, su lugar de exilio ya que solo allí puede ejercer su libertad plenamente. Es por ello que solo allí anda desnuda y escribe novelas, que recordemos está prohibido por su esposo y su contenido es censurado por el Régimen. Zoé, por su parte, es de igual forma forzada a exiliarse en 1995 en París por su continua oposición a lo que ella consideraba excesos del régimen. Su libertad se intenta cercenar también a partir de los reparos a sus escritos por parte del Régimen. El tema del exilio forzado narrado en la ficción de las historias de Remedios y Zamia se fusiona con el exilio forzado vivido por Zoé en la Historia de la Revolución Cubana y el exilio de otros muchos cubanos. Con esto Valdés busca crear conciencia en los lectores sobre las vicisitudes a las que son sometidos los opositores del Régimen. Esto se logra a través de mostrar los múltiples padecimientos de Remedios por no poder estar en su tierra natal y su errancia incluso después de la muerte, los padecimientos de Zamia por tener que exiliarse en su interior y en la privacidad que le da su apartamento cuando no está Pablo, su esposo, y la angustia y la añoranza de Zamia/Zoé de su Habana pre-revolucionaria incluso cuando está en ella.

De igual manera, Valdés intenta mostrar el lado oscuro del régimen castrista a través de establecer equivalencias entre los sistemas de control y los mecanismos de represión y tortura por parte del poder fascista ficcionalizado por Zamia en su novela y los del poder comunista ficcionalizado por Valdés, y por supuesto transferido a la autora por las similitudes entre Zamia y ella que la autora se encarga de hacer explícitas a partir de las acusaciones de los funcionarios del régimen de que su novela hacer referencias a hechos reales, de las obvias similitudes entre las dos como sus nombres, el hecho de que se hayan casado tres veces, que trabajen en el cuerpo diplomático de la isla en Francia y que escriban poesía y novela. La intención de enfatizar lo negativo de ese lado oscuro y de exacerbar las críticas de sus lectores hacia el gobierno cubano se lleva a cabo también a través de una exposición cruda de atrocidades como la profanación del cuerpo de las dos mujeres con los abusos sufridos en medio de una atmósfera de misterio que intenta hacerlo ver aún más siniestro. Durante su reclusión en uno de las prisiones de la isla por sospecha de traición, Zamia es penetrada con un pedazo de metal oxidado que le produce una infección. No solo la privacidad de su cuerpo es violentada sino que la asepsia de su cuerpo es alterada. Esto funciona como una metáfora de la invasión de la individualidad perpetrada por el poder “dictatorial” y de la obliteración de los intereses personales en favor de los del “nosotros” inclusivo/exclusivo de la Revolución. No existe nada que escape del control establecido por el gobierno castrista, su presencia es ineluctable y ubicua en la vida de los cubanos, no importa donde se encuentren. De alguna manera, todo lo que Zamia hace es de conocimiento de los servicios de vigilancia del gobierno. El régimen incluso convierte a todos en “chivatos”, en personas que espían e informan sobre la vida de los otros a los servicios de seguridad. En el caso de Remedios, solo lejos de los tentáculos del poder fascista, en México o en la Habana, puede sentirse segura y libre de ese control. Esta temática está influida de nuevo por la genericidad lectorial. Valdés

dirige su texto a lectores familiarizados con la literatura distópica que hiperboliza el poder de los regímenes totalitarios para controlar y supervigilar a los ciudadanos como sucede en *We* de Evgeny Zamyatin (2003) y *1984* de George Orwell (2014) intentando resaltar el constreñimiento de las libertades individuales llevado a cabo por el régimen comunista.

### **3.5 Caos más orden: otra forma de ubicarse en el espacio liminal**

La noción de caos es central para Valdés en la búsqueda de encontrar formas de “detour” que le permitan evadir la homogenización planteada por la Revolución para el arte en Cuba que implica la politización de la estética. Caos y orden están en constante tensión en esta novela y en el resto de su obra. Esta es una tensión que Valdés no plantea resolver pues necesita desviarse y estar al mismo tiempo dentro de la norma estética, necesita que su obra sea arte y no lo sea. Debe ser arte para poder proponer una partición de lo sensible que impugne lo que la estética de la política revolucionaria ha efectuado en Cuba, y no debe serlo en el sentido en que la Revolución le ha asignado, un instrumento para consolidar su “nosotros”, una especie de aparato ideológico del Estado Cubano. Valdés no debe escribir como escribe el sujeto intelectual cubano de la revolución, que es eminente falologocéntrico como lo describí en el capítulo anterior. Debe encontrar una forma divergente de ese canon, del cual prodríamos etiquetar como uno de sus adalides principales a Roberto Fernández Retamar quien se encarga de desaprobador cualquier asomo de divergencia. Así se aprecia por ejemplo en sus evaluaciones de la producción del neobarroco cubano. Fernández Retamar (1971) cataloga la poética de Severo Sarduy como “mariposeo neobarthesiano”. Su referencia a Barthes señala su rechazo a la tendencia europeizante de la literatura, es decir, el

“oscurecimiento” del sentido, su alejamiento de la realidad, su autonomización, y el uso de la palabra ‘mariposeo’ instauro el carácter falocéntrico como la norma.

Solo desviándose de la norma instituida por la Revolución, puede Valdés expresarse en contravía con su ideología dominante, sacar todo lo que tiene que decir acerca de lo que sucede dentro de ella. Por eso, la misma autora así lo señala en una entrevista cuando habla de *La nada cotidiana* que es para ella “una novela catarsis, no es para nada cartesiana” (De Armas, 2015, p. 1). Aquí introduce este binarismo caos/orden. Y más adelante en la misma entrevista, hablando de sus novelas sobre mujeres cubanas, establece la tensión no resuelta entre esos dos extremos, “reorganicé mis lecturas, puse cosmos en mi caos” (p. 1). La frase expresa su deseo de fusionar los dos elementos y no mostrarlos como opuestos. Es lo liminar lo que le permite desviarse del canon estético y de la norma política que en Cuba están fusionados con el fin de restarle a lo estético su capacidad de proponer construcciones políticas de lo social.

En *La cazadora de astros* el orden es desorganizado por el caos y luego reorganizado. El contrapunteo del relato sobre Zamia y del relato sobre Remedios va progresivamente “desordenándose” con la desaparición de las referencias espacio-temporales que ya mencioné y con la introducción de datos sobre Zamia que rompen el hilo narrativo tan importantes como la muerte de su segundo esposo, su tercer matrimonio y el nacimiento de sus tres hijas. Estos son luego reordenados con la explicación dada por Rami, el mejor amigo de Zamia, sobre la pérdida de memoria de Zamia fruto del accidente en que murió su segundo esposo. Esta pérdida de memoria permite plantear la recuperación de la memoria individual y la revisión de la historia colectiva. Zamia puede reelaborar sus recuerdos, apartando los



negativos y re elaborando los positivos para postular un devenir histórico diferente en la patria añorada. Es por ello que su mente se enfoca en el presente más feliz con un núcleo familiar estable, en su rol de madre y esposa, pero conservando el control de su cuerpo y su libertad.

La novela termina de manera coherente con *Zamia* reflexionando sobre ese presente y sobre la forma como lo ha conseguido, pero deja en el aire la sensación de caos en el lector quien recibe este final y esta condición estable de la protagonista de manera abrupta y por supuesto no sin algunas lagunas e interrogantes. Valdés introduce el caos para romper el hilo narrativo coherente que caracteriza a la novela moderna. No se trata de la experimentación que rompe el hilo narrativo secuencial para introducir uno no cronológico pero por supuesto con una instrucción y una clave de cómo leerlo, la técnica. Se trata de una experimentación que sugiere más sobre el plano heterónimo que sobre el autónomo. No hay, como en la vanguardia, un escape de la cosificación y la mercantilización a través de la técnica sino una búsqueda de ser objeto de esa mercantilización para rebelarse contra la estética de la política en Cuba y proponer una posible forma de entender la historia y lo social de la isla en tiempos de la Revolución. En otras palabras, mientras el uso de la técnica por parte de la vanguardia apunta hacia la autonomización del campo estético con el fin de diferenciarse del campo social y supone la entronización de la técnica y el “extrañamiento” del objeto literario con respecto del mundo de lo sensible y la creación de códigos de interpretación que no son de común manejo por el sujeto no letrado, esta novela de Valdés busca hacer uso de códigos fácilmente reconocibles por ese sujeto y de un acercamiento al mundo de lo sensible en términos semióticos y lingüísticos mediante el uso de signos y de lenguaje de amplia circulación entre sus lectores reales. Valdés necesita ser leída por muchos. No le interesa ingresar con honores a la República Mundial de las Letras. No busca alcanzar un alto grado

de perfección en su poética sino alcanzar un alto grado de difusión en sus lectores reales. Aunque si hace uso de la técnica, esta le sirve para el propósito de configurar su propuesta de deconstrucción de la forma en que el poder hegemónico ha organizado y jerarquizado lo social, como lo apuntó Rancière (2005).

Similarmente a la introducción progresiva del caos en la ilación de los hechos de la novela, Valdés vuelve caótica la manera de textualizar esos hechos. La simple narración de las dos historias se rompe con la introducción de cartas que principalmente revelan datos sobre personajes particulares y en el caso de Remedios introducen datos triviales o ayudan a explicar el personaje de la pintora surrealista. Estas cartas también son introducidas de manera abrupta y buscan “desorganizar” la estructura narrativa con la que mayoritariamente Valdés compone su novela. Sin embargo, el hecho de que ellas sí aportan algo a esa estructura narrativa (narración de hechos que no se relatan directamente y colaboración en la caracterización de personajes), siguen siendo parte de la estructura principal del texto. De esta manera, el espacio liminar es construido a partir de esta fusión del caos y el orden. Hay además, dentro de la novela, una de las cartas, la dirigida a Rami, que incluye textos cortos muy variados y que parecen no tener mucha relación con la información contenida en la carta:

#### Encuentro.

Esta estatua se baja del pedestal para acudir a la cita que tenía con la mujer que le abre la puerta y que es de fuego, cosa ideal para la estatua que tiene frío. Una vecina de enfrente observa escandalizada. (p. 306)

Hay aquí, por supuesto, una intención de exhibir una escritura surrealista que plantea captar la forma caótica en que funciona la mente humana sin que la razón intervenga para establecer un orden específico. Con esto la autora refuerza aún más su construcción liminar caos/orden.

### **3.6 Performance verbal y postura crítica**

En la *Cazadora de astros* Valdés se asume como performer y ve su producción como performance verbal (para una definición del arte verbal como performance véase Bauman, 1984). Por eso, su afirmación ya reseñada de la inclusión de contextos sociales específicos en sus obras y su deseo de impactar al lector. Recordemos sus palabras en una de las entrevistas referenciadas anteriormente, “claro que me gustaría conmover, ser un terremoto, apacible en el interior del lector... escribo para ser leída” (Del Pino, A., Gutiérrez, J. y Valdez, Z. 2004, p. 52). Todo el texto, es un acto de habla perlocutivo que busca una reacción contra aquello que relata y denuncia. Su poder, como lo señaló Bauman para las performances del arte verbal, “resides in the power that the performer derives from the control over his audience afforded him by the formal appeal of his performance” (op. cit. p. 16). Y este recurso formal en *La cazadora de astros* se basa, por un lado, en esa indeterminación de lo ficcional y lo factual a partir del contrapunto de los hechos ficticios de la novela sobre Remedios Varo que escribe Zamia y los hechos de la vida de Zamia que aparecen como parte de la realidad “real”, pues están contrapuestos a los literarios de la vida de la pintora surrealista. Como explica Ana María Amar Sanchez (1990) en su análisis sobre el carácter liminar del testimonio y otros géneros “no canónicos” como la crónica y la autobiografía, “el relato de no ficción organiza un espacio ‘desmitificador’, fracturado en la medida en que se juega siempre en los bordes, en los márgenes de las formas, de lo literario y lo político, de lo imaginario y lo real” (p. 448). En otras palabras, el texto de Valdés, que es de no ficción y de ficción a la vez, usa esa

indeterminación formal como ropaje de su performance verbal con el fin de concitar la participación de los lectores en el establecimiento de los cimientos que esa performance evita determinar de manera directa. Con esto se aleja de la función pedagógica característica de la novela y el arte burgués y se acerca a esa “función comunicacional” a la constitución de una “conciencia solidaria en una praxis concientizadora” (Huaytán Martínez, 2012, p. 43) que Yudice describe (1992) para el testimonio.

Y por otro lado, Valdés, similar a lo que sucede en las “novelas metaficciones” (para una definición de este tipo de novelas, véase Spires, 1984), hace que sus personajes se entrometan en el mundo narrado a través de cartas que intentan complementar la narración pero que al mismo tiempo los hace parecer seres del mundo real y no personajes ficticios, como el cubano que cree morirá y está con Zamia en París en una habitación de hotel. Al enviar la carta a Zamia, este personaje deja de ser textualizado por ella y es él quien la textualiza a ella insertándola dentro de un hilo narrativo en el que él funciona como autor. Esta intrusión apunta de nuevo a “una puesta en entredicho de los límites convencionales de la ficción (Spires, 1984, p. 16) que logre alejarse de la representación, de lo ideologizante y permita al lector procesar y co-construir los elementos de lo social que el texto presenta.

Como performer, Valdés busca obtener “the participative attention and energy of the audience, and to the extent that they value his performance, they will allow themselves to be caught up in it” (Bauman, 1984, p. 43). Y solo los puede encapsular en su performance si logra estructurar ese estado liminar y si su texto se caracteriza por la contaminación discursiva. Por eso “entextualiza” (Bauman and Briggs, 1990) o ‘retextualiza formalmente’ el contexto de los hechos reales que considera ha padecido en la forma de pseudo-novela / pseudo

testimonio. De ahí la contaminación de partes en forma de relato novelado con los discursos epistolares más cercanos a los discursos no ficticios. Al mismo tiempo, esos relatos novelados vienen en la forma de diario pues son introducidos con fechas y apuntan probablemente a una recuperación de las memorias individuales de los sujetos oprimidos que no han sido consideradas dentro del proyecto de nación y de Estado del régimen castrista. Como aducen Bauman and Briggs “the poetic function manipulates the formal features of discourse to call attention to the formal structures by which the discourse is organized” (1990. p. 73). Es esa estructuración formal, entonces la que vehicula el constructo fenomenológico (el régimen como opresor, los subalternos no masculinos que no están de acuerdo con él como víctimas de toda clase de persecuciones) creado por Valdés.

La autora aspira a construir intersubjetivamente la realidad a partir de la invitación al lector a ser copartícipe de la elaboración de sentidos para aprehender la realidad. Por eso todo está a medio camino, nada es categórico y siempre existe una sensación en el lector de que no sabe o comprende todo lo que el texto le está brindando. No es la autora la que necesita afirmar cosas sobre el Régimen. Ella necesita que sus lectores lo hagan. Por eso deja el espacio entre los diversos planos que maneja, y que acabo de analizar, para que ellos los rellenen.

Lo que Valdés desea es, usando las palabras de Gutiérrez para definir el testimonio (2000, p. 59), “desenmascarar” la realidad de la Cuba castrista, develando los mecanismos de vigilancia y control absoluto de los que el Régimen echa mano para asegurarse la hegemonía política e ideológica de todos los miembros del Estado, que se constituye en lo que más ha “afectado la sensibilidad del pueblo” cubano. Valdés quiere fungir como una de las

representantes más idóneas de este, pues ha hecho parte del andamiaje político de ese régimen, ha sido crítica de él desde su primera novela *La nada cotidiana* y ha sido una de las abanderadas del “exilio crítico” (para usar una de las categorías de Rafael Rojas, 2006).

Valdés parte de la asunción de que existen cosas que no se saben acerca del régimen y quiere que la comunidad internacional se entere de ellas. Además, cree que aún no existen puestas en escena, ni valoraciones estéticas de esas realidades, ni mucho menos, testimonios “puros” y directos sobre ellas capaces de causar el impacto necesario para mover a esa comunidad a la acción. Por eso, por su doble condición de subalterna que ha padecido esa realidad y de esteta y performer de la región, logra consolidar la labor de divulgadora y “desenmascaradora” de esos padecimientos a través de esta pseudo-novela / pseudo testimonio. Sus lectores ideales son, evidentemente aquellos que desconocen cómo opera el régimen o tienen una opinión positiva de él.

No busca Valdés exponer verdades, en el sentido que recibía esta noción antes de la propuesta de Nietzsche de la “muerte de Dios”, o deconstrucción de imperativos categóricos, sino motivar la co-creación de las mismas con esos lectores ideales y a partir de ella generar escenarios que presionen cambios en el entramado socio-político que está criticando, algo similar a lo que propone Brooks cuando señala a propósito de la finalidad de los testimonios que estos “rather than verifiable truth claims... enact broader truths – performances of the dialogical process by which truths originate” (2005, p. 183). *La cazadora de astros* se constituye así en una performance del proceso dialógico a partir del cual se generan las verdades en sociedades como el Caribe donde nada es tomado como verdad hasta que la mayoría de los miembros de la comunidad lo constituyen como tal de manera intersubjetiva y se reconoce que esa verdad ha sido el fruto de esa interacción dialógica.

No puede entonces, en este sentido, una novela burguesa donde hay una voz monológica que dirige a las personas y organiza el material de manera “tiránica” aspirar a construir esta verdad de ese modo, o mejor aún, expresar la manera como las verdades son construidas en sociedades donde el sentido comunal es central. Como el testimonio, el eje de esta novela está en “una situación social problemática que el narrador testimonial vive o experimenta con otros” (Beverley, 1987, p. 11), con los cubanos exiliados y con todos aquellos que son excluidos del nosotros de la Revolución. Valdés con esto se aleja de la manera como en el Régimen se toman decisiones y se instauran verdades absolutas. Ella describe, por ejemplo como padeció la manera como el Régimen evita que los que no están de acuerdo con su “verdad” salgan de la isla a divulgarla en la entrevista mencionada arriba.

Ahora bien, la consolidación de la postura crítica solo se logra manteniendo y enfatizando esa zona de indeterminación entre literatura y vida, entre literatura autónoma y la intervención política en el ámbito social, tema persistente en la novela. En este sentido, en esta novela de Valdés apreciamos la tesis de Rancière (2001) que sobre el arte crítico reza que este,

es un arte que negocia la relación entre las dos lógicas estéticas: entre la tensión que empuja el arte hacia la vida, y la que separa la sensorialidad estética de las formas de experiencia sensible. Debe tomar prestado a las zonas de indistinción entre el arte y las otras esferas las conexiones que provocan la inteligibilidad política. (p. 35)

Y en efecto, la puesta en escena de la tensión que empuja la novela sobre Zamia hacia el testimonio de Valdés sobre su padecimiento en la Cuba castrista y la que separa la novela que Zamia escribe de otras formas de experiencia sensible, y que la misma Zamia caracteriza constantemente como simple y pura ficción, persigue provocar la inteligibilidad política sobre

ese padecimiento, crear conciencia crítica que permita el repudio hacia el Régimen. Sin embargo, como la tensión entre ficción y realidad no se resuelve, el otro extremo “jalona” la ininteligibilidad política llevando al lector a aprehender el texto como arte, pero como arte político. Estos dos extremos en tensión ayudan a vehicular su propuesta estético-político y la alejan de lo panfletario, además de promover la conciencia crítica y buscar la adhesión de los lectores a esa propuesta. Usando las palabras de Rancière (2005), podemos afirmar que la novela combina “elementos capaces de expresarse por partida doble: a partir de su legibilidad y a partir de su ilegibilidad” (p. 35)

Para concluir este apartado, señalaré que la estructuración liminar propuesta por Valdés aspira, en últimas, a derrumbar la homogeneización propuesta por el Régimen Castrista que construye un nosotros revolucionario como identidad de la Cuba contemporánea. Esta indeterminación proyecta en cambio una identidad relacional, heterogénea, asentada en el decurso histórico de los rasgos salientes del ser cubano. Esta identidad deconstruye esa identidad fija que asocia el concepto de patria con el de la Revolución, y, por el contrario, plantea una identidad móvil, que incluso se transforma más allá de los límites del territorio insular, en el exilio, en las relaciones que los que han sido “vejados” por el régimen castrista entablan con sus “yoes” dejados en la isla, con los otros que están en ese nosotros revolucionario y con los otros que apoyan o desconocen el “verdadero” accionar de ese Régimen.

No solo asume Valdés la función de recomponer los espacios políticos en su nación, de reconfigurar la partición de lo social hecha por la política revolucionaria y de reterritorializar su patria y re-edificar la identidad del cubano posrevolucionario, sino que



siente que es imperioso que su audiencia asuma una postura activa en esos cometidos, y por eso asume el rol de performer con el fin de que su audiencia sea “enganchada” en su performance y no que la tome como mero sustituto paródico de la división de lo social institucionalizada.

### **3.7 *La noche oscura del niño Avilés: En busca de la crónica-novela***

La crítica ha centrado su mirada en las crónicas escritas por Rodríguez Juliá y ha soslayado sus novelas. Como escribe Mary-Anne Perez Ortiz (2000),

La forma de la crónica, entonces, es la parte de su producción que la crítica ha preferido estudiar, ya que en ella, más que en sus textos novelísticos, la parodia del sujeto que compone la escritura, el cuestionamiento del centro desde el que emana la narrativa, parece abrirse a la democratización, o la inclusión de voces ajenas a la que compone el relato y que, inclusive, cuestionan la autoridad del mismo. (p. 514)

A partir de este énfasis de la crítica, se ha mirado la producción de este escritor puertorriqueño como segmentada en dos etapas marcadamente diferentes, y por ende, disociadas una de otra. Sin embargo, la misma Pérez Ortiz plantea que esa democratización es aparente y esconde una intención de reinstalar la voz autorial como paternalista y rectora del universo heteroglósico de la textualidad que crea. Una de mis tesis centrales en este trabajo es que Rodríguez Juliá, al igual que Pedro Antonio Valdez y Zoé Valdés, y gran parte de la producción literaria de fines de siglo XX y comienzos del XXI en el Caribe Hispánico, tiene como preocupación central la ansiedad por definir el sitio y el rol de la voz autorial. Por eso la recurrencia de las puestas en escena de la figura del intelectual en las obras del caribe hispánico e Hispanoamérica en general a las que he venido aludiendo. Este rasgo proyecta la gran mayoría de los trayectos de sentido de sus obras y rige la forma como las estructuran. En este orden de ideas, la obra de Rodríguez Juliá puede leerse como un conjunto organizado

guiado por la búsqueda de suprimir el carácter demiúrgico de la voz autorial y por poner en juego las voces de otros actores y subjetividades en Puerto Rico. No se trata de un giro brusco y dramático en la producción estética del autor que va de la novela, un género de la literatura de élite, a la crónica, uno de la literatura popular, sino una constante en toda su obra. Esta consideración conlleva, entre otras cosas, a re-examinar esa producción bajo el parámetro de la liminalidad, como también lo postulamos para *La cazadora de astros*.

Es necesario señalar que esa ansiedad adquiere diversos matices a partir de los hábitos de los tres escritores bajo estudio y de las condiciones del campo político y del campo intelectual en sus respectivas naciones, y debe ser analizada desde esas especificidades. Así, la escritura de Zoé Valdés responde a sus experiencias como diplomática del régimen en Francia, lo que le dio el conocimiento de los abusos de este; a su exilio necesario, dadas las condiciones de su disidencia declarada, y al énfasis de la subjetividad masculina como dominante que hace el régimen castrista y que la oprime doblemente como mujer y como escritora mujer. En Rodríguez Juliá su escritura responde a que logró alcanzar quizá el círculo más elitista de la cultura, la universidad - es catedrático jubilado de la Universidad de Puerto Rico, miembro de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española y profesor visitante en varias universidades - no obstante su procedencia humilde, lo que probablemente programó su fijación con la figura del “resentido” como él mismo lo confiesa en una entrevista con Carolina Sancholuz (2007), “mi padre era mulato, venía de una familia obrera, de la pobreza, anexionistas, que vieron en los EE.UU. la posibilidad del progreso. A mí siempre me fascinaron esas contradicciones de mi sociedad, presentes en la conformación de mi propia familia” (p.171). Rodríguez Juliá es además heredero de una tradición de edificación de una noción de nacionalismo de Puerto Rico a partir de la centralidad del

intelectual como guía y generador de sentidos que den cohesión a la comunidad puertorriqueña que sus obras postulan.

Plantearé en este sentido, igualmente, que esta predilección por sus crónicas y su caracterización como más “democráticas” y cercanas a lo subalterno es al igual que en el caso del testimonio, producto de la euforia de la academia, particularmente en los Estados Unidos, y del deseo de hipercanonización de formas de la “baja” literatura y de destronamiento de la novela como centro del canon literario. Esto a su vez revela una ansiedad similar en esa crítica frente al rol que los intelectuales - incluidos ellos, por supuesto – han cumplido en la configuración de las relaciones de poder en el continente.

La búsqueda de la crónica-novela como forma literaria que desmitifique al letrado y lo acerque a los subalternos, es el objetivo primordial de la poética de Rodríguez Juliá, y antes que un fin premeditado es el resultado de esa búsqueda, es el fruto del trasegar del autor por diversas formas de novelas (*La renuncia del héroe Baltasar*), de novelas-crónicas (La trilogía compuesta por *La noche oscura*, *El camino de Yyaloyde* y *Cartagena*) y de crónicas-novelas (*El entierro de Cortijo*, *Una noche con Iris Chacón*, entre otras). Rodríguez Juliá llega a ella a través de la experimentación. Por eso, en sus obras la experimentación y la evolución son constantes. Pérez Ortiz (2000) analiza esa evolución desde los giros de la mirada de quien cuenta las historias en sus obras. Pero lo realmente importante es que todos esos giros y esa experimentación son generadas por esa ansiedad frente su ‘autor-idad’, para usar el término propuesto por Ríos Ávila (1993), por despojarse del lastre de dos generaciones (la del 30 y el 50) que construyeron un nacionalismo en Puerto Rico basado en la centralidad del intelectual y en su necesario mesianismo para liderar a la comunidad

imaginada de la isla, y por reivindicar sus orígenes humildes y representar el “resentimiento” que las exclusiones historiográficas y los mencionados nacionalismos habían creado.

Es necesario develar entonces la forma arquitectónica (Bajtín, 1986) de *La noche oscura*, es decir, los procedimientos de organización y unificación de los valores cognoscitivos-éticos del contenido, así como la mise en abyme que hace de esos valores, una historiografía y una cultura residual que intenta representar a los resentidos en Puerto Rico. La ansiedad frente a su autor-idad es matriz genésica de esa forma arquitectónica y la resolución de la tensión de la que es portadora (alianzas de la ciudad letrada con las élites o los subalternos) la solución del trauma que esa ansiedad causa en el autor. En efecto, Rodríguez Juliá padece el trauma de provenir de las clases subalternas y haberse convertido en agente de las élites y de la transmisión de su hegemonía al pertenecer a un círculo que hace parte de la economía del poder como la academia y al usar medios que vehiculan ese poder como la cultura libresca. Rodríguez Juliá está inserto en la paradoja planteada por Beverley (2011) que implica “aprender a trabajar a contrapelo de nuestros propios intereses y prejuicios – un proceso que implica deshacer la autoridad de la alta cultura de la academia y de los centros del saber – al mismo tiempo que continuamos participando plenamente en ellos como artistas, profesores, investigadores, planificadores y/o teóricos” (pp. 36, 37). De hecho, Rodríguez Julia asumió varios de estos roles. El problema de esta paradoja es que está planteada desde una visión eminentemente eurocéntrica. Una visión en la que hay dos extremos, uno canónico / dominante y otro subalterno / dominado y que, aunque busca revertir esa dominación, las condiciones mismas en que plantea al uno y al otro lo imposibilitan. Es esa estructura binaria la que sustentó y sigue sustentando los procesos de colonización y neocolonización, de dominación y de control hegemónico de unos sujetos sobre otros. Es esa construcción de otredad la que posibilitó la determinación de unos sujetos

como inferiores. Asimismo, esta visión plantea la relación de los dos extremos como de no “contaminación”, la alta cultura parece no ser “tocada” por la baja cultura y viceversa. Cabe señalar que el mérito de los teóricos de los *Testimoniales Studies* como Yudice, Mignolo, Duchesne y Beverley, está precisamente en señalar la necesidad de revertir esta situación aunque lo planteen en los términos equivocados. Similarmente, para ilustrar este planteamiento, podemos afirmar que hay méritos en el señalamiento de Conrad a la crueldad de la colonización europea en el Congo en *Heart of Darkness* aunque sigue siendo racista y tenga esa misma visión eurocéntrica.

¿Qué plantea la obra estética de Rodríguez Juliá frente a esta paradoja? ¿Supera el trauma resultante de la disparidad entre su procedencia y el medio en el que se desenvuelve en la actualidad? ¿En qué se diferencia su planteamiento del de los teóricos de la subalternidad como Beverley? ¿Debemos quedarnos con la clasificación hecha por Seymour Menton (1993) y Fernando Aínsa (1995) como Nueva Novela Histórica o con la de Nuevas Crónicas de Indias como la denominan otro grupo de académicos (Entre ellos Abel Posse, 1992; Carolina Pizarro Cortés, 2010; Ernesto Livacic, 1991; Fernando Moreno, 1992 y Beatriz Aracil León, 2005)?

Antes de analizar las características que Menton y Aínsa señalan para las Nuevas Novelas Históricas, estudiaré la perspectiva con la que asumen el corpus que consideran como perteneciente al género. Se puede afirmar que la propuesta de Menton y Aínsa se inscribe dentro de lo que Mariaca denominó la crítica fundante de la literatura hispanoamericana pues esta representa la literatura de la región como “hispanoamericana”, es decir, desde una perspectiva transnacional, y construyen un marco general de la construcción discursiva que usan para interpretarla en una época en que los procesos de ‘glocalización’, las

especificidades geopolíticas y los desarrollos político-económicos fruto de diversas formas de poder neoliberal neocolonizador han diluido los lazos de hermandad generados por un pasado colonial común y constituciones étnicas similares de sus grupos humanos. Y aunque esos atavismos ejercen aún influencia, estas construcciones críticas señalan los lazos de la unidad pero soslayan las especificidades de la diversidad. Especificidades, que como he planteado, programan gran cantidad de los trayectos de sentido de sus obras.

Menton (1993) señala que la Nueva novela histórica tiene un carácter filosófico más que mimético y su eje central es la distorsión de la noción de historia a través de anacronismos (o anacronías deliberadas como las llama Aínsa, 1995), la exageración y la omisión de hechos relevantes para la historia oficial. Otro rasgo fundamental que propone Menton es el de la desacralización de figuras o héroes de la Historia oficial a través de la caricatura, la ironía y lo grotesco. Asimismo, según Menton, estas novelas echan mano de la metaficción para causar extrañamiento en los lectores. Así, sus textos contienen indicaciones sobre el proceso de creación y reflexiones que buscan enfatizar su carácter ficticio. El dialogismo, la polifonía, lo carnavalesco y la intertextualidad son otros rasgos descritos por Menton. Podemos afirmar que *La noche oscura* posee la mayoría de estos rasgos y, al mismo tiempo, argumentar que no cumple en absoluto algunos de ellos. Sin embargo, esto no explicaría muchas de las escogencias hechas por Rodríguez Juliá para organizar su novela-crónica ni daría cuenta de los elementos que programan la génesis de esa forma composicional con que se estructura la trama. Mi propuesta en este sentido es que esa forma composicional es usada por el autor puertorriqueño, de manera similar a sus coetáneos en Hispanoamérica, para los propósitos que describe Ainsa en relación con el género, verbigracia, intentar dar coherencia al presente a través de un historicismo crítico y de esta forma proponer otra verdad, y desde esta perspectiva ha sido mayormente leída por la crítica

(véase Martell-Morales (2005), María Elena Rodríguez Castro (1998), Grisel Maduro (2000) y Eduardo González (1998), por ejemplo); pero, al mismo tiempo, esta forma sirve a un propósito quizá más importante para su proyecto y su propuesta estética, reconfigurar la relación literatura e intelectuales versus relaciones de poder en el contexto de Puerto Rico y lidiar con el trauma de cooperar, aunque indirectamente, con la perpetuación de la subyugación de los sujetos subalternos en la isla. *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, por ejemplo, responde a este propósito de desmitificación de figuras históricas y de intento por dar coherencia al presente a partir de una construcción estética<sup>31</sup>. *La noche oscura del niño Avilés*, por su parte, intenta buscar la forma de presentar, sin representar<sup>32</sup>, la comunidad subalterna de Puerto Rico y la existencia de lazos estrechos que le dan cohesión y evitan que sea subsumida por el poder hegemónico, muy a la manera de José Luis González su predecesor de la generación del 50. Además, intenta buscar la forma académica que sea menos académica, o menos canónica en términos “literarios”, para evitar encapsular esa presentación en un medio que los introduzca en una economía “elitista” del poder hegemónico. Casanova señaló (2005) que “los escritores que reivindican una posición (más)

---

<sup>31</sup> García Márquez recurre al género nueva novela histórica para desmitificar y humanizar al máximo representante del panteón heroico independentista en Colombia y América del Sur, y por ende, dinamiza su carácter, lo des-anquilosa del mausoleo de la Historia, con el fin de construir un nuevo “héroe de una independencia que recupere la oportunidad de Hispanoamérica” (Iglesias Berzal, p. 191). Sin embargo, esto lo hace dentro de una concepción utópica y romantizada de la nación colombiana enmarcada en un proyecto político “liberal-socialista, artificialmente conciliador de las diferencias, y en este sentido, demagógico y aún dictatorial, que da cuenta de que el proyecto bolivariano no haya cuajado” (Forero Quintero, 2011, p. 221). Es en esta obra, quizá como en ninguna otra (pues está por fuera de los parámetros de la literatura del boom), donde García Márquez funge como un escritor político que apunta más a una reconfiguración de lo sensible que a una lucha por la innovación en el campo estético que lo lleve a la cúspide de la República Mundial de las letras, tal vez porque para la época en que escribe esta obra ya ha logrado este cometido y porque las condiciones del campo político en Colombia e Hispanoamérica para la época en que escribe esa novela lo impulsan a ello.

<sup>32</sup> Fernández Benítez (2010) señala en relación con la diferencia entre estas nociones que “a partir de Karl Marx y Gayatri Spivak se ha hecho hincapié en la distinción entre *vertreten* (reemplazar, hablar en lugar de) y *darstellen* (presentar, hablar sobre)” (p. 59). En este sentido analizaré los dos términos en la obra de este escritor puertorriqueño.

autónoma son los que conocen la ley del espacio literario mundial y se sirven de ella para luchar dentro del ámbito nacional para subvertir las normas dominantes” (p. 149). Y como para Casanova “el mundo literario es un campo de fuerzas antagónicas” (p. 150), si García Márquez y sus coetáneos del Boom son escritores ‘internacionales’, pues buscan su inserción en La República Mundial de las Letras, Reynaldo Arenas con *El Mundo Alucinante*, otra nueva novela histórica, es un escritor nacional que reivindica un “polo heterónimo, nacional y político” (p. 148). Rodríguez Juliá también es un escritor nacional pero que debe morar en el polo autónomo de la literatura y debe dirigirse al punto de referencia “literariamente absoluto” para intentar deconstruir la República Mundial de las Letras como lo intentará Arenas en *Antes que anochezca. La noche oscura del niño Avilés* no intenta simplemente cuestionar la Historia oficial ni ficcionalizarla o diluir las barreras entre realidad y ficción, sino deconstruir desde adentro la “Gran Literatura”. Se trata de una escritura que busca deshacer sus privilegios basados en su carácter logocéntrico y sustentados a su vez en el carácter dictatorial de una voz autorial que dirige todo de manera estructurada, ordenada y racional y tiene el poder de avizorar la totalidad de la realidad que representa a partir de una focalización ubicua. Se puede afirmar que la poética de Rodríguez Juliá se enfrasca en la voz, no solo la narrativa sino la autorial que la determina, y en la mirada, es decir, en la focalización y la forma como la voz autorial lidia con la distancia entre ella y el objeto que representa o presenta.

Afirmaré ahora que la experimentación de novela/crónica con la que empieza Rodríguez Juliá a consolidar su proyecto de superación del trauma ya referido se fundamenta en el empleo de lo escatológico y lo carnalesco al igual que en su carácter polifónico y en el énfasis que esta tiene en la combinación narración-focalización como un conjunto inseparable. Estas tres características aparecen en las descripciones de Menton y Aínsa, pero



las miraré desde la perspectiva del intento del autor de alejarse de la novela burguesa moderna decimonónica y estructurar un texto que evite subsumir a los subalternos en la economía del poder hegemónico y de presentar (hablar sobre) antes que representar a esos subalternos (hablar por).

### **3.8 La polifonía de Bajtín como aspiración máxima de la poética de Rodríguez Juliá**

Es la polifonía que Bajtín cree ver en la obra de Dostoyevski y no la que realmente Dostoievski pone en escena en su obra a la que aspira Rodríguez Juliá en *La noche oscura del Niño Avilés* y en el resto de su producción estética. La polifonía de Bajtín es aquella en la que el autor cede su autor-idad, pone en escena “una gran variedad y multiplicidad de discursos” (Bajtín, 1988, p. 284), los cuales no están “subordinados a la dictadura de la palabra y del sentido de un estilo monológico y un tono único” (Bajtín, 1988, p. 286), y en la de Dostoyevski, aunque existe esa puesta en escena de una gran variedad de discursos, estos si están controladas por una conciencia monológica que las organiza y que establece turnos de toma de la palabra. Aunque en últimas las dos tienen un afán democratizador, en la primera, la aspiración es a que el autor se desligue de su autor-idad y por ende, deje de hablar por otros o renuncie a construir un proyecto de nación desde los intereses de un reducido grupo de individuos investidos del máximo de conciencia posible por su calidad de poseedores de capital cultural y simbólico. Es evidente que la polifonía de Bajtín es más el deseo del crítico de empezar a deconstruir el rol privilegiado del intelectual y descanonizar la alta literatura que una propuesta edificada por Dostoyevski en sus obras, como lo ha argumentado Iván Igartua Ugarte (1997). Dostoyevski condensa en su poética una postura ideológica que responde a los acontecimientos político-sociales de la Rusia Zarista que, aunque se

caracteriza por esa aspiración a democratizar la participación de diversas voces provenientes de diferentes grupos sociales, sigue estando mediatizada por la autoridad de quien crea el objeto estético. Es él quien organiza el material y las voces. Esta es una construcción consciente y deliberada, es decir una forma de representar, y no la presentación de una “formación social y discursiva” (para usar la terminología de Cros, 1986). La de Dostoyevski es en suma, una poética de una “politics” (construcción ideológica para impulsar políticas de estado, digamos “más democráticas”). Sin embargo, aunque sus obras denotan esta idea de democratización a partir de poner en escena los discursos de diferentes sujetos donde abunda la “palabra bivocal de orientación múltiple, internamente dialogizada” (Bajtín, 1988, p. 284), el universo textual se enmarca dentro del discurso de la voz autorial que empieza configurando el universo novelesco hasta progresivamente ir cediendo su voz a esos discursos dejando sin embargo su huella como el poder detrás de ese universo incluso cuando ya no predomina su batuta organizadora. Así, lo experimentamos por ejemplo en el inicio de *El doble*:

Faltaba poco para las ocho de la mañana cuando Yakov Petrovich Goliadkin, funcionario con la baja categoría de consejero titular, se despertó después de un largo sueño, bostezó, se desperezó y al fin abrió los ojos de par en par. Durante unos instantes, sin embargo, permaneció inmóvil en la cama como si no estuviese aún seguro de estar despierto o de seguir durmiendo, de si lo que acontecía en torno suyo era, en efecto, parte de la realidad o sólo prolongación de sus alborotados sueños. Pronto, no obstante, los sentidos del señor Goliadkin empezaron a registrar con mayor claridad y precisión sus impresiones cotidianas y habituales. (Dostoyevski, 1985, p. 6).

Esta voz tiene un poder y un control sobre la historia que serán difíciles de rebajar y que marcan su autor-idad de ir construyendo la trama y de ir incorporando voces. En los hermanos Karamazov esta sensación de control y poder es aún más marcada. En esta, su última novela, aún persiste la bivocalidad y las voces de los personajes se siguen fundiendo

con la autorial sin que medie siempre el uso de las comillas como marcador de este “intromisión” de una voz en otra. En el capítulo II de esta novela leemos, “la generala murió poco tiempo después: y dejó en su testamento mil rublos a cada niño «para su instrucción». Aquel dinero debía invertirse íntegramente en su provecho, y durar hasta su mayoría de edad, puesto que tal suma era ya bastante para tales niños. Si otros querían hacer más, eran libres, etcétera” (Dostoyevski, 1991, p. 49). Es evidente que a la voz autorial que usa el narrador extradiegético, se le cuele la voz de la generala con expresiones como “era ya bastante para tales niños” y “si otros querían hacer más, eran libres, etcétera” que difieren en tono, registro y lexis de la de ese narrador extradiegético. Pero esto no reduce significativamente su autoridad.

La polifonía de Rodríguez Juliá aspira a ser una “polity” (basada en lazos étnicos y culturales) y a presentar una formación social y discursiva que el autor cree aún pervive en el Caribe como manifestación de una “cultura residual” (Williams, 1991). Rodríguez Juliá intenta, a diferencia de la polifonía que estructura Dostoevsky, rehuir la mediación de las voces que conforman el entramado textual en *La noche oscura del Niño Avilés* y busca deshacer su autoridad como creador, *aunque* esa mediación no logra ser desplazada por completo pues, como aduce Melannie Ann Pérez-Ortiz (2000, pp. 511 y 525), Rodríguez Juliá también organiza las voces y recurre a la mirada para producir y reconfigurar la Otredad como sustento de una configuración de nación desigual en su país. Agregaré que la voz del autor se filtra en y entre esas voces como sombra de la autoridad que (el autor) se resiste a perder. Todo esto sucede, probablemente, de manera no-consciente y a pesar de la lucha del autor por que no ocurra.

Los sucesos de *La noche oscura* pretenden ser llevados al lector a partir de una plurivocidad que invisibilice la voz autorial. El prólogo es “dicho” por Alejandro Cadalso,

pero este a su vez cede su voz a otras voces con lo que estructura una *myse en abyme* de parte del proyecto de la obra (en mi opinión, el más importante para el autor), disminuir la autoridad de quien aparece firmando el texto. Sin embargo, desde este prólogo se nota el fracaso de su empresa pues esa autoridad se afirma al ser la que contiene a las otras y al organizar el momento en que hablan y el papel que les corresponde decir en la medida en que se nota que hay una voz organizadora, una voz que estructura quién y de qué manera habla con introducciones como: “Escuchemos a Don Rafael González Campos, cronista del siglo dieciocho...” (p. 9), “He aquí su evocación, pasaje del libro *Great Naval Occasions of the Middle Seas*, escrito por el almirante Nelson...” (p. 10), “cito al principal de los escépticos, Don Tomás Castelló Pérez Moris...” (Ibid.), “escuchemos estas palabras de Don Gustavo...” (p. 11), “aquel gran pintor nos relata...” (p. 17), “Nos narra en su *Noticia verdadera del muy famoso rescate del Niño Avilés...*” (p. 19). Aunque quien introduce a las otras voces hace parecer que hace parte del colectivo que funge como destinatario de la información que ellas comunican y a quienes les interesa esa información, en realidad sigue siendo la voz autorial la que dirige y decide. El autor parece creer que por el hecho de ceder la voz a otros narradores, su autor-idad perderá centralidad, pero falta otro tipo de recurso técnico que sugiera que no hay una voz detrás del telón organizando el material textual y que rompa al mismo tiempo con la coherencia del entramado textual novelesco que supone una homogeneidad discursiva y diegética, como lo encontramos, por ejemplo en *Respiración Artificial* de Piglia (2007) cuando aparecen cartas de diferentes personas sin ninguna introducción o manipulación por parte de una voz organizadora de sus contenidos. Lo que Piglia aporta en relación con propuestas en este mismo sentido como la de Rulfo en *Pedro Páramo* y sus voces-recuerdos que narran colectivamente la historia de Comala y la del Faulkner del *Sonido y la furia* y los múltiples narradores con perfiles psicológicos marcadamente diferenciados, es lograr que el lector no perciba un texto homogéneo que aunque (como ocurre con Faulkner y Rufo) no sea

controlado y dirigido por una conciencia y una voz monológica es “perfecto” (no tiene distorsiones, ni tiende a lo caótico) y “lineal” (la narración sigue un patrón que va, en gran medida, “progresando” y donde los flashbacks son distorsiones dentro de ese patrón, pero este sigue existiendo y organizando el tiempo). Con esto, este escritor argentino evita que la novela termine validando lo que se propone criticar, la sociedad y el canon estético burgués que tiene precisamente como característica esencial, la “perfección”, un sentido de “completud”. Y todo esto lo logra sin dejar de ser un texto novela pues cumple la función que Hegel (1988), Lukács (1971) y Goldmann (1975) le habían asignado a la novela, lidiar con los desafíos ontológicos y filosóficos que la sociedad burguesa le plantea al hombre moderno.

La estructura polifónica de la novela de Rodríguez Juliá se sustenta además en el contrapunteo entrópico de las voces que apunta a señalar que ninguna prima sobre las otras, aunque la mayor parte de la obra esté dominada por los voces de los Cronistas Gracián y El Renegado. En este caso también su lucha contrapuntística es interrumpida por las meditaciones del Obispo Larra y el diario del Obispo Trespalacios. Todo el texto es interrumpido a su vez por las aclaraciones de Alejandro Julián Marín, el viejo poeta de la ciudad. Este contrapunteo entrópico apunta, a su vez, a la idea de que no existe en el texto una verdad absoluta vehiculada, como en la novela burguesa moderna, por la voz monológica autorial, como lo apuntó Bajtín (1988), cuando caracteriza a la novela monológica como vehículo de una “única voluntad creadora” (p. 257), convergencia del enunciado del autor y el de los personajes (p. 260), entre otras.

Asimismo, muchos hechos que suceden en la obra son narrados dos veces o tres veces desde ópticas diferentes como ya lo discutí en el capítulo anterior. Con esto, el autor intenta mostrar una fractura en el carácter monológico de la verdad instaurado a partir de la

Revolución Cartesiana. De igual forma, la Ciudad Letrada es minada como grupo más o menos homogéneo que estaba imbuido de una conciencia de ejercer un alto ministerio consistente en cumplir la función cultural del poder y que estaba conformada por religiosos, administradores y servidores intelectuales (Rama, 1999). Rodríguez Juliá pone de manifiesto las contradicciones internas de esta clase y el progresivo derrumbe de esa “conciencia” (unificada, monolítica, ortodoxa como la ve Rama) que elaboraba mensajes y modelos culturales para usarlos políticamente (Rama, 1998, p. 37) a través de las voces de sus cronistas las cuales se van autoeliminando. En el caso de la clase sacerdotal (Larra y Trespacios), esto se da a partir de la pérdida del “orden de los signos” (p.43) de sus discursos que reflejan la pérdida del orden de sus ideas y consecuentemente de su poder de ideologización que sustenta su articulación con el poder. Recordemos que ambos obispos enloquecen y pierden su autoridad. En este ejemplo particular, los obispos son la concreción máxima de la simbiosis Ciudad Letrada / Poder, pues ambos son letrados y jefes de gobierno. En el caso de los cronistas, quienes fungen como servidores letrados, la deconstrucción es señalada como necesaria. El Renegado, quien ha tomado partido por los subalternos y aparentemente ha logrado superar la diada yo/otro, sucumbe ante los vicios de su yo español corrupto. El Cronista Gracián, epítome de la colusión letrado / poder por su fidelidad absoluta al poder del Obispo Larra, se da cuenta de la caída de la visión hegemónica y termina absolutamente confundido en relación con la verdad.

Esta deconstrucción de la Ciudad Letrada es otra de las herramientas de Rodríguez Juliá para deshacer el carácter demiúrgico del intelectual heredado precisamente de esta clase social que como Rama (1998) señaló pervivió más allá de la independencia<sup>33</sup>. Desmitificar la

---

<sup>33</sup> La Ciudad Letrada que describe Rama se inscribe dentro de una alegoría que intenta explicar la forma en que se consolidaba simbólicamente el poder hegemónico de las élites desde la colonia hasta el período de la modernización en América. Todo el texto funciona a

Ciudad Letrada es para Rodríguez Juliá deconstruir el rol sagrado e inobjetable del letrado. Entre más se aleja Gracián de los mensajes ideológicos de su jefe, más se acerca a ceder su potestad y entre más se confunde, más se asemeja al intelectual que quiere proyectar Rodríguez Juliá, uno que no es portador de una verdad absoluta y que se nutre de la opacidad, no de la esencia. Es por esto que Gracián es quien cierra el texto. Al deconstruir el carácter monolítico que Rama le atribuyó a la Ciudad Letrada mostrando sus contradicciones internas es como si señalara que existe un camino diferente a cohonestar con el poder. Un camino que él quiere seguir.

Por otro lado, el acercamiento de Gracián a los subalternos y su alejamiento del poder se simboliza a través del énfasis en su mirada, la cual progresivamente se va acercando al objeto que está observando y con ello gana en opacidad. Cabe señalar que cuando Gracián sigue fielmente a Trespacios usa toda clase de objetos que le permiten ver la realidad. Estos objetos, catalejos, periscopios, telescopios, etc., son una especie de mediación entre su mirada y el objeto, y por ende, establecen una separación que deshumaniza esa mirada pues todos

---

partir de abstracciones y de lenguaje igualmente abstracto. El letrado mismo es más una abstracción que una subjetividad. Por un lado, los letrados parecen ser los únicos capaces de tener injerencia en el campo ideológico en las sociedades americanas y además parecen estar condicionados y orientados hacia los intereses de las élites dominantes. Mabel Moraña (1995) apunta a este respecto, que en el texto de Rama “la historia continental aparece como excesivamente condicionada por las estrategias de poder y reducida a éste” (p. 47). Y por otro lado, el rol de los letrados parece inmune al paso del tiempo y siempre cumple la función de “enviar mensajes ideologizantes”, Como acota Gustavo Faverón Patriau (2010) “Rama reduce la subjetividad de los intelectuales y los transforma en facetas autómatas de la idea del letrado (...) el letrado es un productor autista de discursos, empeñado en la construcción de textos que sustenten no solo su posición en el mundo, sino la existencia de ese mundo (...)” (p. 167). Para Rama solo los letrados son capaces de influir en el campo ideológico y los subalternos de la ciudad real son objetos pasivos de las organizaciones y reorganizaciones de lo social. Como ha dicho Patriau (2010) en este texto de Rama, lo popular “se hace ruina en su ingreso a lo letrado” (p. 170). Rama evidentemente sobrevalora al letrado y su rol en la sociedad hispanoamericana invistiéndolo de un exagerado prestigio e injerencia. Rama habla desde la posición de adalid y pilar de la modernidad americana en la que el letrado europeo es reemplazado por uno local.

son aparatos tecnológicos. Correspondientemente, El Renegado se acerca y humaniza su mirada al mezclarse con el objeto hasta derribar la barrera entre el ojo que observa y lo observado, aunque su origen español, por una especie de atavismo, evita que elimine la separación yo / otro como ya anoté. Esto sucede porque realmente sigue mirando la realidad en términos binarios y quiere volverse el otro. Por eso debe morir, pues con esto sigue perpetuando la matriz colonial sustentada en los binarismos. Él no habita la opacidad como lo hará Gracián cuando al final del texto se acerca al objeto sin fundirse con él pero poniendo en juego las intersecciones entre su yo, español, colonial, letrado, y el otro, puertorriqueño, subalterno, sincrético. En efecto, cuando Gracián decide ir a mirar cómo cohabitan los avileños en las cantinas, en las casas de brujería, en los prostíbulos, etc. empieza a disentir y combatir al poder hegemónico (al final de la novela empieza a tener múltiples discusiones con Trespacios), y a morar en la opacidad.

Algo similar ocurre con Alejandro Julián Marín, quien se supone es el ojo de lo local pues es un intelectual criollo que va haciendo aclaraciones sobre los hechos narrados por los representantes de la ciudad letrada española. Sus intervenciones aparecen como notas a pie de página que hacen la labor de corregir la Historia oficial contada por esos letrados. Sin embargo, sus notas aclaratorias no son tan claras, es decir son opacas, pues son de carácter metafórico y alegórico, y antes que apuntar a restringir los significados de los relatos a quienes está acotando, los expande. El “viejo poeta de la ciudad” (p. 18), como lo llama Rodríguez Juliá, es entonces otro de sus alter egos y representa el resabio de la condición de intelectual de la que el autor se quiere separar, como ya discutí.



### 3.9 El realismo grotesco en *La noche oscura*: la cultura popular puertorriqueña versus el pensamiento ideológico burgués

Podríamos ver en Rodríguez Juliá una especie de Rabelais del Nuevo Mundo en el período poscolonial. Al igual que este genio del Renacimiento, Rodríguez Juliá celebra la cultura popular residual y su carácter desacralizador frente a la cultura oficial. En el caso del escritor puertorriqueño, asistimos a una resistencia absoluta a ajustarse a los cánones y reglas del arte literario y al ideal estético instaurado por la novela burguesa. Y para esto, más que simplemente acudir al uso de las categorías de la percepción carnavalesca del mundo, hace uso del realismo grotesco, particularmente del principio de lo material y lo corporal, de los actos asociados a la degradación y de la corporalidad inacabada para mostrar la existencia de esa cultura popular residual en Puerto Rico y aspirar a distanciarse de la forma canónica y “tiránica” de novela burguesa que imperó en Occidente hasta las vanguardias y que llevaron a su punto álgido los escritores del boom. Es impactante encontrarse con las imágenes exageradas, grotescas, desmesuradas, perturbadoras, antiestéticas en *La noche oscura del Niño Avilés*. Sobretudo, si se aprecian desde la óptica del ideal de belleza perfecta, acabada, estable y “coherente” esculpidas por siglos de injerencia de la clase burguesa desde su ascensión al poder en los albores de la Edad Moderna. Asumiendo la propuesta de Bajtín (2003) para acercarse a la obra de Rabelais, estas imágenes adquieren un matiz ambivalente, renovador, “positivo”, no negativo, pues no solo intentan rebajar, ridiculizar sino renovar. A través del uso del realismo grotesco Rodríguez Juliá se desvía de los presupuestos estéticos burgueses que dominan la novela moderna. Con esto busca evitar perpetuar los patrones inmersos en esa estética elitista y excluyente que la mayoría de sus predecesores en Puerto Rico ayudaron a consolidar a través de sus obras artísticas. Y por supuesto, Rodríguez Juliá busca estructurar una visión comunal del mundo más incluyente, una visión de “un pueblo que en su evolución crece y se renueva constantemente” (Bajtín, 2003, p. 24).

Empezaré con la categoría de lo carnavalesco que le sirve a Rodríguez Juliá para vehicular esa percepción positiva del mundo que busca desestabilizar / renovar construcciones de tipo estético. La coronación / derrocamiento es el recurso carnavalesco más recurrente en *La noche oscura del Niño Avilés* pues sirven al propósito de desestabilización / renovación del canon estético y las reglas del arte literario imperante hasta principios de la década del setenta. Este recurso muestra ese canon y simultáneamente lo va socavando hasta derrocarlo de manera bufa con el fin de mostrar su necesidad de “renacimiento”.

Las coronaciones / destronamientos apuntan principalmente a deconstruir el rol del intelectual que se alía con los proyectos políticos de las élites. Es por eso que los representantes de la ciudad letrada son objeto de este rito carnavalesco. Los obispos Larra y Trespalacios y los Cronistas Gracián y El Renegado son entronizados y sucesivamente degradados, particularmente los tres últimos. Con *El Renegado*, Rodríguez Juliá parece querer mostrar la necesidad de renovar al intelectual que es incapaz de establecer lazos reales con los subalternos y su acercamiento a la otredad no logra suspender el binarismo que la constituye. Es esa aproximación al subalterno, a partir de la mirada del creador / organizador del material estético, la que se constituye en eje del proyecto de Rodríguez Juliá que alcanzará su punto máximo en sus crónicas-novelas. *El Renegado* parece conseguir fundirse con “el otro” afrodescendiente (se le permite tomar a una mujer negra y luego es parte de las maniobras del ejército de uno de los caudillos negros) pero es desentronizado al sucumbir a sus ambiciones lo que causa la pérdida de su pierna y finalmente su derrocamiento absoluto con su triste muerte donde aparece descrito como un fantoche. El progresivo rebajamiento de Gracián (frecuenta los lugares de perdición del pueblo, bares, casas de brujería, prostíbulos, etc., tiene sueños lujuriosos y empieza a dudar de lo que su mentor, el obispo Trespalacios, le

enseña) lleva a su re-nacimiento y a su opacidad, como ya lo hemos señalado. En el caso de Trespalacios las coronaciones / destronamientos son mucho más frecuentes. El obispo es mostrado como un gran estratega político y militar y su ingenio e inteligencia son ensalzados en demasía. Sin embargo, al mismo tiempo la figura del obispo es constantemente rebajada desde diversos aspectos. Su adicción a las drogas lo muestra como un ser humano apegado a los vicios terrenales, su ansia de poder muestran su ambición y su carácter pecador, su caída del palanquín donde es transportado durante una batalla muestra su rebajamiento físico, y finalmente su pérdida de la cordura muestra su caída como máximo jerarca espiritual en la isla. En suma, los derrocamientos de estos representantes de la ciudad letrada apuntan a la desestabilización del carácter sagrado e inobjetable del intelectual en Hispanoamérica originado en la simbiosis (casi total) entre clero y clase letrada en la Colonia y que se abrogaron los intelectuales de la región hasta la época del boom. Rodríguez Juliá busca poner escena un intelectual, un alter ego, menos sagrado y falible y más cercano a los subalternos, de ahí su obsesión con la mirada y sus crónicas en las que el cronistas se confunden con aquellos que son objeto de sus crónicas. Claro está que esa figura del intelectual que intenta desmontar es reinvestida en el poeta del pueblo, su alter ego, como ya señalé, y quien no entra dentro de la dinámica carnavalesca y por ende no tiene el pathos de cambio y renovación que caracteriza al carnaval y a la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento en Europa y a la cultura popular residual en el Caribe poscolonial como anversos de una cultura Oficial impuesta.

### **3.10 El realismo grotesco como vehículo de desestabilización de la cultura hegemónica y de la novela burguesa**

Es a través del uso del realismo grotesco como Rodríguez Juliá pone de manifiesto la existencia de esta cultura residual que le sirve para resistir la estatización y la

normativización impulsada por el binomio élites políticas / intelectuales burgueses de las generaciones que ya mencioné. Asimismo, el realismo grotesco es su herramienta principal para alejarse de las reglas del arte burgués y del canon de belleza que este instauró y para construir una antinovela. La novela desde el siglo XIX hasta el boom se había constituido en una narrativa perfecta, coherentemente estructurada que representaba subjetividades y delineaba los límites de la ciudadanía y del Estado. Solo una antinovela hecha desde la misma intelectualidad que había hecho esas novelas podría replantear las relaciones entre élites y subjetividades subalternas y las concepciones de nación y Estado inscritas en las mentes y cuerpos de los sujetos de su comunidad. Solo una novela que fuera “no novela” podría romper la paradoja en que se encuentra el escritor de novelas y superar el trauma que esta le hace padecer. Solo un tipo de texto que presente imágenes “decididamente hostiles a toda perfección definitiva, a toda estabilidad, a toda formalidad limitada, a toda operación y decisión circunscritas al dominio del pensamiento y la concepción del mundo” (Bajtín, 2003, p. 8) podría pretender desestabilizar el canon burgués de imágenes de la realidad y del hombre acabadas, perfectas y estables. Y solo la estética patentizada por el realismo grotesco podía hacer de *La noche oscura del Niño Avilés* una antinovela.

Bajtín (2003) describe el principio de lo material y lo corporal como compuesto por “imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de necesidades de naturales y de la vida sexual” y que son “exageradas e hipertrofiadas” (p. 19). Es un sistema imágenes de la cultura cómica popular ligadas a lo social y a lo cósmico. Lo corporal y material, según Bajtín, está ligado a los demás aspectos vitales y es “percibido como universal y popular... y el portador del principio material y corporal no es aquí ni el ser biológico aislado ni el egoísta individuo burgués sino el pueblo, un pueblo que en su evolución crece y se renueva constantemente” (p. 20). De ahí la importancia que reviste el uso del realismo grotesco para un escritor como

Rodríguez Juliá que quiere mostrar a un pueblo (y a sí mismo como poeta de ese pueblo) como un ser aliado al cosmos y a lo social que se opone al ente biológico individual que está de espaldas a lo social y a su entorno, y que es preconizado por la novela burguesa. Y de ahí, también, su centralidad para el propósito de separarse de las formas “nobles” como la novela burguesa.

En *La noche oscura del Niño Avilés* el principio de lo material y lo corporal, eje central del realismo grotesco, es como en la cultura cómica de la Edad Media y el Renacimiento, el principio de “el banquete” y de la buena comida. Hay capítulos enteros dedicados a la descripción del banquete que se dan Trespalacios y Gracián. Las descripciones son detalladas y minuciosas:

Ahora nos traen las arepitas de arroz, los sorullos de maíz no faltan, ese pescado frito en adobo de cebolla y ajo ya desata su aroma, el guarapillo atildado con aguardiente bien que aviva el apetito, este blando casabe puesto para el unte de cocolías se deshace en la boca, y las tortas de plátano llamadas tostones están ya tendidas, que estos pastelitos rellenos de dorados acaban de llegar por aquí, allá las batatas bien volteadas en anafre pronto serán deleite, aquellos trozos de ñame hervido para aderezar en mojo de tomatillo y ajíes bravos, ¡pues que no se queden atrás! (p. 276).

Gracián resalta constantemente la afición de su mentor a los banquetes y a la buena comida. A lo largo de toda la novela esto parece asociarse a su condición de pastor de almas, de aglutinador de gentes, de organizador de comunidades. Gracián señala, “siempre tan aficionado a las comidas y los dulces como a Dios y a los placeres librescos de gabinete” (p. 58). Sin embargo, este principio termina usándose como herramienta de su derrocamiento al final del texto cuando se le sitúa como diametralmente opuesto al pueblo avileño y a sus lazos comunales y se subraya su afán normativizador, regulador, estatizador. Gracián se interroga

“¿Qué habría sido nuestra infeliz gente sin su lucidez y mando?... Hasta dejó de comer, que ello sí que era asunto grave; a la verdad que no había hombre más glotón en toda la caravana” (p. 310). Parece haber una asociación entre la pérdida de su mando (que lo sitúa al lado de la gente) y su abandono del principio de lo corporal y lo material. Hay aquí por supuesto una asociación por parte de Gracián de la noción de comunidad (ligada a la de pueblo) con la de sociedad (ligada a la de estado). Los avileños poseen una comunidad que se va estructurando día a día con los acontecimientos, y en este sentido, no es romantizada por parte del escritor. El obispo y Gracián quieren crear una sociedad a partir del discurso y la ley normativizadora. Rodríguez Juliá enfatiza con los banquetes del obispo y de Gracián la noción de renovación, de cambio, que los asocie más a la idea de un cuerpo cósmico y social. Por eso la pérdida del apetito del primero cuando es derrotado y derrocado y no puede sumarse al proyecto de comunidad de los avileños y abandonar su proyecto de sociedad y ciudadanía. A diferencia de la panza de Sancho, la del obispo no representa comunión con el entorno y con el cosmos sino la necesidad de su renovación que se refuerza con lo escatológico, sus pedos estruendosos en este caso. Discutiré la importancia de lo escatológico más adelante.

Es en los afrodescendientes -que representan parte de aquello que el autor llama resentimiento, es decir esa construcción excluyente de la nación puertorriqueña que hereda- en quienes Rodríguez Juliá pone en escena el principio de lo corporal y lo material con toda su carga cósmica, social y renovadora. Para ellos la comida es un banquete, una fiesta que no debe tener límites en la medida en que a través de ella su pueblo crece y se renueva y, más importante aún, se estrechan los lazos entre los miembros de ese pueblo. Por eso El renegado describe el campamento de Obatal con estas palabras, “Todo el mesetón del Morro estaba de fiestas, alegrías y comilonas; aquel campamento de negros era tránsito furioso de carromatos, viejas con grandes cestas de verduras en la cabeza, niños con bateas de frituras y golosinas”

(p. 71). La descripción deja claro el dinamismo de ese pueblo y la alegría desbordante que los caracteriza. No obstante, la mirada de este cronista está guiada por una percepción burguesa del mundo y por esto, no comprende y desaprueba la fiesta de la buena comida que en el campamento se está dando. Primero anota, “Todos estos sabrosos manjares que allí había eran ofrecidos sin precio de moneda, y con ello quiero decir que no se compraban, sino que se regalaban para el deleite y la buena salud de todos los negros” (p. 72). La visión mercantilista de la ideología burguesa es evidente en este fragmento. Y luego dice, “Toda aquella abundancia vista en el campamento de negros llenó mi alma de pena, porque pensaba yo que durante un largo asedio llegaría el momento en que las provisiones se acabarían, y entonces mostraría su negra cara el hambre cruel” (p. 72). Emerge ahora su visión racional, lógica, de causalidad característica de Occidente y percibimos trazas de neoliberalismo burgués con sus sentimientos de compasión y de conmiseración por “el otro”. El reparto de comida carente de valor de cambio y sin ningún tipo de orden o racionalidad responde por supuesto a la intención de mostrar la existencia de fuertes lazos de la comunidad de afrodescendientes, así como la adopción de una actitud festiva y celebratoria de la vida. Esta es una lógica a la que El renegado no podrá acceder.

Por otro lado, las imágenes de este principio se estructuran alrededor del eje paradigmático de lo alto y lo bajo que tienen según Bajtín un sentido rigurosamente topográfico, lo alto simboliza el cielo y lo bajo la tierra. Lo primero está representado por la cabeza y el rostro y lo segundo por los genitales. John Waldron (2011) ha descrito esta noción desde la perspectiva de la similitud del orden del universo con el del cuerpo en la que lo alto ocupado por los nobles estaba cercano a Dios y lo bajo ocupado por la materia base, más alejado de lo divino (p. 60). Por consiguiente,

rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, y se da a luz a algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento... (Bajtín, 2003, p. 21).

Para Waldron (2011), “*La noche oscura del Niño Avilés*, dismantles the chain of assimilation and the power structure it by assailing the first link in the chain of representation, the order established by the human body” (p. 60). En este sentido, el primer gran líder de la reafirmación del carácter de los avileños como ser cósmico, como comunidad que evoluciona y se renueva constantemente a partir de su corporalidad, su materialidad y su comicidad, es Juan Pires, una especie de “falso profeta”, cuya característica principal es su gran “pija”. No es fortuita que en la *Crónica de Nueva Venecia* su historia esté en el capítulo II justo después de relatar cómo el Obispo Larra, jefe civil y eclesiástico de la ciudad, pone en práctica métodos de control sobre los avileños. La “orejuda” del obispo es similar al panóptico ideado por Jeremy Bentham y que luego Foucault (2002) usó para explicar la sociedad disciplinar moderna pues este invento de Larra infunde el miedo en los avileños, los previene de rebelarse contra su poder y, finalmente, los obliga a alejarse de su ciudad. Pires surge como una forma de rebelión al poder hegemónico de Larra al investirse de poder y liderar a un grupo de avileños. Sin embargo, lo realmente interesante es que su liderazgo surge de su facultad de degradarse a sí mismo, a través de centrar su energía espiritual en su miembro viril, y de degradar a los otros (a las mujeres las vuelve adúlteras y putas, y a los hombres cornudos) y al mismo tiempo, de “dar a luz a algo superior”: una comunidad renovada, libre del yugo normativizador de Larra. El énfasis en su pija es tal que en su descripción lo único realmente grande es precisamente su miembro pues “a pesar de la gran potencia que afamaba su verga, su cuerpo no era fuerte, más bien enjuto, el pellejo pegado al cuerpo y éste aferrado



al alma” (p. 30). De igual forma, en la descripción de sus seguidoras, se enfatizan sus partes bajas, nalgas, sexos, jaibas, etc.

Otra de las formas de degradación con miras a un renacimiento se presenta a partir de la escenificación del acto del coito. Cuando la caravana de avileños regresa a la ciudad después de la victoria sobre la revuelta afrodescendiente, los coitos se multiplican y se dan a cualquier hora del día, entre todos los miembros del pueblo y en cualquier lugar. De esto se quejan Trespalacios y Gracián pues suponen una amenaza al proyecto de estatización del primero. Incluso un avileño tiene un coito con una perra. Lo grotesco de estas indecencias y bajezas supremas representa también un intento por buscar la renovación de la comunidad avileña y reforzar la condición de esta como ser orgánico que construye su andar de manera colectiva.

El coito y lo sexual son herramientas clave para que usa Rodríguez Juliá para desestabilizar lo elevado y lo exclusivo característico de la cultura de élite dominante pues ellos introducen la idea de la degradación (“el rasgo sobresaliente del realismo grotesco” como apunta Bajtín, 2003 p. 24) en el Renegado. Por supuesto, la degradación tiene un carácter “positivo”. El Renegado será degradado para que abrace la visión comunal que el autor le asigna a los afrodescendientes. Cuando el Renegado va a reunirse con Obatal, Mitume, su general, lo lleva a través de la fortaleza. En ese camino se le ofrecen diversos deleites sexuales. De esta forma, hacen aflorar sus pasiones más “bajas” e incluso su cuerpo convulsiona, “Así estuve con furiosos delirios de placer, aunque algo me distraje con la del turbante, ofreciéndome la jaiba me pedía que hiciera menos solitario su placer” (p. 87). Este trayecto maneja los conceptos topológicos de lo alto y lo bajo como metáfora de la degradación y renacimiento del Renegado pues este tiene la sensación de haber bajado al

principio de su recorrido y luego se ve en una parte muy alta de la fortaleza de Obatal después de haber tenido sexo con varias mujeres afrodescendientes. Como señala Bajtín (2003), “lo bajo es la tierra, la tierra es el principio de absorción (la tumba, el vientre) y a la vez de nacimiento y resurrección” (p. 25). Así lo sexual y el descenso en la fortaleza degrada al Renegado para hacerlo renacer y volverse parte de un pueblo. Por eso, se alía definitivamente con los afrodescendientes y abandona su supuesta misión de espía del Obispo Trespalacios.

Otra de las formas de degradación/renacimiento muy comunes en el texto de Rodríguez Juliá son las groserías y los insultos. Estas groserías acercan a los individuos y eliminan sus diferencias jerárquicas. Así sucede entre Trespalacios y su subalterno Gracián a quien constantemente insulta, ¡Mera, Gracián, canto de alcahuete, pa qué lo quieres, si bien sabes que por cara tienes un culo! (p. 263). Lo mismo hace Gracián con la gente del común de los avileños, “Dije por lo bajito: - Tu madre, so cabrón, que ya llevo gastada en esta muñeca los aires más de diez veces el precio de veinte putas...-” (p. 291). Las groserías que rebajan y hacen renacer “que humillan al destinatario, de acuerdo con el método grotesco, es decir, lo despachan al lugar “inferior” a la región genital o a la tumba corporal (o infiernos corporales) donde será destruido y engendrado de nuevo” (Bajtín, 2003, p. 31), no solo se dan a nivel verbal sino en lo gestual. Así ocurre con los hombres del pueblo que frecuentan las tabernas y que Gracián nos narra de la siguiente manera: “El guapo cometió la grosería de agarrarse las campanas frente a todos los que estábamos allí. Acentuó aún más el gesto, alzóse el bollo de nuevo para ofrecérselo entre risotadas al secundón que protestó la partida” (p. 312). Para Gracián, quien no posee la visión del mundo comunal, este gesto es de lo más bajo y despreciable por tratarse de los genitales. Él lo ve como la más grande ofensa y así lo manifiesta, “Toda la chusma de la taberna celebraba aquel gesto tan zafio del paruro, aquello

de cogerse las bolas y ofrecérselas a otro hombre era grande señal de hombría entre semejante ralea” (p. 312). En realidad el gesto no denota hombría como lo interpreta Gracián sino el deseo de igualar a todos los presentes, sobretodo, a aquel que se siente superior. Por eso todos se ríen pues saben que ese gesto pertenece a la economía festiva de lo grotesco que encierra esa visión comunal. La grosería de cogerse los genitales busca restaurar lo colectivo e interrumpir la emergencia de lo individual. Lo mismo ocurre con un avileño que asesina a otro porque hace gestos ofensivos mostrándole sus genitales.

Sin embargo, es a través de la corporalidad grotesca como Rodríguez Juliá vehicula la mayor cantidad del potencial subversivo de su proyecto estético. Son las imágenes de una corporalidad deforme, monstruosa y del cuerpo despedazado las que más hacen tambalear el canon estético burgués y por ende, las que más hacen horrorizar al lector. Ya se ha analizado la corporalidad inconclusa del Niño Avilés como una sugerencia de un faltante en la construcción nacional en el mencionado texto de Rivera Santini (2000), pero en este la puesta en escena de la corporalidad tiene evidentemente un cariz negativo como también lo tiene en el texto de Waldron (2009) quien usa las metáforas del “diseased garbage heap” o el “leprous body” (p. 60) para analizar las pinturas de Campeche de las que Rodríguez Juliá echa mano para organizar parte de su crónica. Estas dos interpretaciones ven en esa corporalidad grotesca un “reclamo” o una queja del autor frente a una exclusión, es decir una reacción negativa. Ninguna tiene el carácter ambivalente que le asigno a partir de la propuesta de Bajtín para analizar la obra de Rabelais y que Rodríguez Juliá parece tener presente cuando crea imágenes basadas en la corporalidad. Esta ambivalencia reúne a los contrarios y no los opone como es característico de la filosofía que soporta el proyecto de modernidad europea. La muerte lleva aparejada la vida, lo imperfecto implica un anhelo de búsqueda de perfección, lo deshecho busca renovarse.

Una de las figuras grotescas de la novela es el negrito mago que es usado como una especie de talismán por los guerreros afrodescendientes sublevados contra la autoridad de los obispos gobernantes y que infunde gran terror en las huestes del Obispo Trespalacios. Este personaje es descrito por Gracián, en primera instancia, como un “negrito tan viejo como el mundo, mago solitario que en el centro mismo del campamento hacia llover con una varita de bambú” (p. 121). Y más adelante como un “negrito de nueve años” (p. 135). La ambivalencia grotesca aparece asociada al tiempo como “un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca” (Bajtín, 2003, p. 28). El nacimiento (la infancia del negrito) y la vejez (su aspecto de anciano referenciado por Gracián en su primera descripción de él, son los dos polos del cambio, de la renovación que caracterizan a la comunidad afrodescendiente y que, este personaje, su talismán, simboliza. En el mismo plano está su cuerpo deforme. El negrito tiene una cabeza y unos pies que no se corresponden con el resto de su fisonomía. El renegado lo describe de la siguiente manera,

Tenía la cabeza muy grande, casi como un marimbo, y sus pellejos cenizos estaban como pegados a la frágil osambre. sus pies eran enormes, ¡como demasiado ajenos al tamaño de sus miembros! la piel grisácea se había pegado a la calavera como un cuero rugoso. Su cabello cano a la verdad era prodigio prematuro, pues el negrito allí desnudo nunca llegó a la hombría” (p. 220).

Esta imagen constituye un grotesco ambivalente característico, es la muerte unida a la vida, por un lado, y la representación de la imperfección y de la incompletud, por el otro. Los cánones estéticos modernos conciben el cuerpo como acabado, perfecto y bello. El individualismo burgués separa el cuerpo del resto de los otros individuos y de su entorno. El negrito es, como ya he señalado, una especie de talismán que representa a todos los de su comunidad, su cuerpo es el símbolo de la magia que une a esa comunidad con la naturaleza. Por eso, logran concitar las fuerzas de la naturaleza contra sus enemigos, pues incluso un

terremoto ocurre durante su performance mágica en la batalla contra el ejército del Obispo Trespacios. Para lograr esa conexión con el entorno, el cuerpo grotesco “se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones, excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales...” (Bajtín, 2003, p. 30). El negrito, por ejemplo yace en su lecho de muerte con “los ojos abiertos, allá metidos en las cuencas azulosas” (p. 220) y con su boca abierta.

La imagen que condensa toda esta visión del cuerpo grotesco en *La noche oscura del Niño Avilés* la encontramos en el episodio narrado a Gracián por un ciego sobre la violación, mutilación y muerte de una mujer avileña. Según el ciego, la mujer parece sentir placer ante las vejaciones de las que es objeto, su belleza puede considerarse como “perfecta” y ella es el arquetipo de la mujer “perfecta” de la sociedad burguesa en tanto está felizmente casada y tiene hijos. Es decir, ella encuadra cabalmente dentro de los cánones estéticos de esa sociedad burguesa. La mujer es violada brutalmente y además sodomizada. Sus vagina y su ano son profanados y degradados. La ambivalencia está claramente expresada en el texto en el placer que expresa a pesar del dolor que se le infringe. Su muerte es necesaria para simbolizar el rompimiento de ese canon estético que anquilosa y corta cualquier tipo de pulsión renovadora. Lo que se debe matar es su perfección, su cuerpo acabado que está enmarcado en los patrones previamente establecidos. Es por eso que es mutilada, es decir, su cuerpo es despedazado, convertido en algo inacabado, como también lo es el cuerpo del Niño Avilés. Resulta inaudito y aberrante que los escalilleros de Trespacios la mutilen si su intención era violarla y eso ya lo habían conseguido. ¿Por qué cortar sus senos? Esto solo puede entenderse dentro de esta dinámica del realismo grotesco que he venido usando y que sugiere esa necesidad de renovación de todo un pueblo que es “resentido” en el sentido que le dio Rodríguez Juliá. No se trata de que el autor justifique y apruebe la violación de una mujer

pues realmente este hecho no es presentado dentro de los parámetros de la sociedad burguesa y no puede entenderse a partir de ellos. Como afirma Bajtín “El canon grotesco debe ser analizado dentro de su propio sistema” (2003, p. 33) Piénsese en los textos “El fiord” (2014) y “El niño proletario” (1973) de Osvaldo Lamborghini que también buscan desafiar esos parámetros a través de la presentación descarnada de lo sexual y de la violencia. Tanto en Lamborghini como en Rodríguez Juliá la desestabilización de las normas y los presupuestos simbólicos de esa sociedad burguesa se intenta a través de la presentación de lo impresentable de una manera políticamente incorrecta.

Plantearé finalmente que esta ambivalencia positiva en Rodríguez Juliá se sustenta igualmente en la inclusión de lo escatológico. Muy a la manera del Héctor Rojas Herazo - poeta, pintor y novelista del Caribe Colombiano- de *En noviembre llegaba el arzobispo* (2013), lo escatológico, entendido como lo relativo a lo excremental, a los fluidos corporales, es en *La noche oscura del Niño Avilés* otro artificio estético para sugerir la renovación, la muerte que conlleva el nacimiento de algo mejorado. La expulsión de fluidos y de excrementos son frecuentemente descritas en esta novela. El Renegado debe tener varias eyaculaciones en su travesía de renovación que lo llevará a acercarse a la otredad representada en los afrodescendientes en rebelión. Una de las mujeres que sigue a Juan Pires “apagaba una vela con su hirsuto sexo pedorrero” y un “borracho (que) vomitaba el verde las tripas con una palmera” (p. 29). Lo escatológico es usado para sugerir la idea de renovación y desentronización con mayor fuerza en la figura del obispo Trespalacios quien constantemente es descrito como pedorrero, cualidad que él mismo atribuye al demonio. Recordemos que después de uno de sus banquetes opíparos, Gracián no puede dormir pues su “sueño sólo era interrumpido por los ruidosos vientos que soplaban el polifemo del Obispo” y que Gracián comenta sobre los pedos del obispo, “ el cañoneo empezó antes de hora” (p. 127). Este obispo

trae inevitablemente reminiscencias del arzobispo de Rojas Herazo quien en plena iglesia suelta sus flatulencias apestando el aire. Otro ejemplo de lo escatológico como renovación lo encontramos en el hombre que es asesinado por otro por hacer gestos obscenos durante el regreso de los avileños a la ciudad suelta un largo pedo antes de morir. He aquí una asociación explícita de lo escatológico con la renovación del cuerpo y con la muerte que trae aparejada a la vida en la economía de lo grotesco.

Para concluir este análisis de *La noche oscura del niño Avilés* a partir de su estructuración genérica señalaré que Rodríguez Juliá busca deshacer su autor-idad a partir de la construcción de una novela polifónica y de retar el canon estético burgués con el uso del realismo grotesco. Esta búsqueda responde a la certeza que tiene de la inadecuación y del carácter excluyente de los proyectos de nación edificados en Puerto Rico con la colusión de varias generaciones de intelectuales que le antecedieron. El primero de esos recursos “falla” en la medida en que existe en este autor puertorriqueño una resistencia a perder parte de las prerrogativas que el hecho de ser intelectual le otorga. A pesar del evidente entramado polifónico que logra construir en el texto la voz autorial sigue siendo omnipresente y sigue organizando a las demás voces y tomando decisiones en un plano vertical. Además, la voz autorial se cuelga en una de las voces de la novela funcionando como correctora y supervisora de lo que las demás señalan. Esta voz aparece como claramente superior a las demás en la medida en que está ubicada en una especie de lugar de privilegio y tiene incidencia sobre lo que todas las otras dicen pero ninguna incide sobre ella.

El segundo recurso es más efectivo en el objetivo de retar el canon estético clásico que luego la moderna sociedad burguesa lleva a su punto álgido con la exacerbación del individualismo y la separación de lo corporal de lo natural. Por ser este el tipo de canon que

usaron los intelectuales criollos de la isla en términos de la representación de la identidad puertorriqueña (piénsese en *El Gíbaro* de Manuel Alonso (1967), *El patito feo* de Luis Llorenz Torres y la obra de Antonio Pedreira, por ejemplo) y en términos del uso del lenguaje y la técnica artística (como lo hizo gran parte de la generación del 50) para apoyar los procesos de construcción de nación de corte elitista, su desviación del mismo y su adopción del canon grotesco le permite cuestionar esas construcciones de nación e identidades y proponer una visión más dinámica de la identidad y menos individualista a partir de la exposición de sus rasgos más característicos que vehiculan esa visión, verbigracia, la degradación, el cuerpo grotesco y los ritos de coronación-destronamiento. Polifonía (aunque no se logre a cabalidad) y realismo grotesco son las formas composicionales que ayudan a Rodríguez Juliá a proponer una reconfiguración de lo social en Puerto Rico menos excluyente que tenga en cuenta a los “resentidos”.

### **3.11 *Bachata del ángel caído* y la aspiración a aprehender la percepción de “acercamiento” a la experiencia estética**

*Bachata del ángel caído* es una novela que nos lleva a un modo diferente de enfrentar la novela y la visión burguesa. Pedro Antonio Valdez, a diferencia de Cabrera Infante o Pedro Antonio Vergés no ficcionaliza ni estetiza el material popular (en este caso lo musical) antes de presentarlo en el texto, entronizando la primacía de la “alta” cultura sobre la “baja”, sino que trata de aprehender la nueva sensibilidad de las masas como lo ha propuesto Benjamín (1989) y de desestabilizar la percepción burguesa del arte. Para lograr esto, Valdez intenta mostrar en su primera novela el paso de una sociedad tradicional comunal caracterizada por la avasallante dominación de una subjetividad única (construida y entronizada durante el Trujillato) a una sociedad mediada por la comunicación como organizador de sentidos dentro



de la cultura y por los productos tecnológicos. Esta sociedad que construye Valdez está llena de subjetividades diversas donde los sentidos no solo se construyen intersubjetivamente sino a partir de la intersección de subjetividades, medios de comunicación, productos vehiculados por esos medios y productos tecnológicos. Mientras Luis Rafael Sánchez en *La guaracha del Macho Camacho* (1978) presenta la música como elemento que cohesiona y pone en escena la cultura residual que se resiste a ser subsumida por la industria cultural, y de esta manera, reifica esa cultura popular, Valdez explora las intersecciones entre estas dos culturas, su dinamismo y su adaptación a los cambios introducidos por los medios y la tecnología. Sánchez enfoca su mirada a los modos de recepción de la cultura, Valdez retorna a la producción, como lo sugiere Benjamin (1989). Valdez explora la manera como se produce la cultura en La República Dominicana del Postrujillato donde la construcción de sentidos no solo es producida por la alta cultura. Esto supone al mismo tiempo restarle centralidad al intelectual y proponer una partición de lo sensible que incluya a los de abajo y a sus modos de producción de significados y objetos culturales.

El objetivo primordial de Valdez en *Bachata del ángel caído* podría resumirse en su intención de mostrar que el paso de una comunidad tradicional a una sociedad influida por los medios de comunicación y sus productos y por los avances tecnológicos, va de la mano con la deconstrucción de la novela burguesa y del “escritor de novelas” que tiene un rol central en la producción de arte (y cultura). El escritor que Valdez intenta delinear es más bien un recopilador de textos que muestran la interacción de las culturas que generan sentidos en la comunidad/sociedad dominicana de fin de siglo XX y que pretende asumir un rol más bien secundario.

¿De qué se vale Valdez para desestabilizar la novela tipo boom que representa y produce sentidos para sustentar la hegemonía de unos pocos y desentronizar al “escritor de novelas” burgués? En primera instancia, Valdez echa mano del rompimiento de la linealidad y la coherencia que caracteriza a la novela fundacional y a la novela del boom caracterizadas por intentar representar a los subalternos para mantenerlos subyugados, a partir de la fragmentación de los discursos que estructuran la historia. En segundo lugar, Valdez busca, al igual que Rodríguez Juliá, deshacer su autor-idad y asumir un rol secundario como creador, no central, y consecuentemente intenta dejar que los subalternos hablen y trata de evitar hablar por ellos. Y finalmente, Valdez carnavaaliza a los “héroes” de su novela, el Machote y el Gua, y parodia a Benedicto Pimentel, el “escritor de novelas” burgués, y su obra.

### **3.12 El pastiche: imitación de realidad emergente y nueva forma de aprehenderla**

En el primer caso, el uso del pastiche es herramienta central para mostrar el dialogismo de la cultura mediatizada posmoderna que rompe el carácter autócrata de las formas de la “alta” cultura (en donde se ubica, por supuesto, la novela burguesa) en la producción de sentidos para construir socialmente la realidad. En *Bachata del ángel caído* la ruptura de la linealidad de la historia no responde a un recurso estético que soporta la entronización de la técnica como parte de la búsqueda de la autonomía textual como en el caso de la literatura de la vanguardia. Por el contrario, esta tiene la intención de reproducir la forma en que los elementos de la realidad incursos en la producción de significación cultural funcionan en esa sociedad en la que se encuentra la génesis del texto. Si como dice Benedict Anderson (1996) la emergencia de las narrativas nacionales se puede ubicar en la novela realista, el alba de la novela burguesa, por su carácter mimético representacional que apunta a que su contenido sea una narrativa que textualice la idea de nación, el tipo de novela que intenta armar Valdez al centrarse en la forma en que los componentes y la estructura de la sociedad producen la cultura, se aleja de la representación (hablar por) y se acerca a la

presentación (hablar sobre) despojando a la literatura del valor central que la estética burguesa le había asignado en la escritura del nomos que funda la nación y la (s) subjetividad (es) que la conforman. Esa realidad es entrópica y plurivocal y su texto recoge esa estructuración que disloca el hilo secuencial de la historia en el texto. No se trata entonces de simples analepsis y prolepsis narrativas que buscan profundizar la caracterización de un personaje, explicar hechos de la narración o crear cualquier otro efecto estético, rasgos comunes a la novela burguesa, sino de rupturas de variada índole que pretenden delinear una nueva percepción del arte y la cultura y desestabilizar la percepción burguesa dominante. Evidentemente, la ruptura más recurrente se logra a través del pastiche a la manera de Jameson (1989), definido por él como una “blank parody”. *Bachata del ángel caído* conjuga, imitando, diferentes formas textuales y discursivas sin ninguna intención satírica, y alejándose de la noción de pastiche como la concibe, por ejemplo Genette (1989), es decir, como la imitación de un estilo con una finalidad lúdica. Esta forma arquitectónica tiene un doble propósito. Por un lado no busca construir identidades, nomos y concepto de nación, como en el caso de la novela realista, sino que intenta, siguiendo a Jameson, imitar la forma en que la realidad dominicana expresa la verdad interna del orden social emergente que ya describimos arriba. Y por otro lado, busca dislocar el entramado espacio-temporal que la novela burguesa construye con miras a crear la ilusión mimética que se convierte en la columna vertebral de su inclinación a representar pues la distribución entrópica de esos textos y discursos impide al lector seguir el hilo narrativo de *Bachata del ángel caído* en tanto texto novelado. Así, la “novela bachata” que es una novela que pretende ser la gran bachata de La República Dominicana, como lo discutí en el capítulo anterior, es interrumpida por:

(1) el texto “novela burguesa” *La rosa de la herrumbre* que es una novela que intenta representar a los “de abajo”, como el mismo autor lo expresa, usando el lenguaje que ellos usan cotidianamente y que es escrito por, Benedicto Pimentel, uno de sus personajes. Sin

embargo, no existen límites definidos entre una y otra novela. En realidad no sabemos cuando escribe Valdez o Pimentel. La diferencia radica en que la novela de Valdez hace uso del pastiche incluyendo textos y voces "otras", mientras la novela de Pimentel incluye solo la voz de su autor, su lenguaje, su estilo, su gramática y su organización lógica y coherente de los hechos que narra. Aunque Valdez la desordene pues incluye los capítulos de esa novela de manera desorganizada. Primero coloca el número 34 y, luego el número 7, seguidamente el 42, después el 47, y finalmente vuelve a incluir el número 7. Con esto Valdez muestra que existe una estructuración en esa novela, mientras que en la suya no existe ese orden.

(2) los fragmentos de bachatas y boleros populares en el Caribe que intentan trasladar a los lectores a un locus de producción cultural diferente al del arte mayor y a la alta cultura. Todas las velloneras, que representan la división estructural del texto, están seguidas por esos fragmentos que se combinan con los resúmenes de cada vellonera para explicar lo que va a ocurrir en cada una de ellas y ofrecen un marco general para entender las subjetividades emergentes de la sociedad postrujillista, la forma como se relacionan y los lugares donde se dan las construcciones sígnicas en ella. Dentro de los textos de cada vellonera también encontramos fragmentos de canciones que especifican sentidos, construcciones sociales y relaciones interpersonales más específicas, como el fragmento de un bolero de Orlando Contreras que ayuda a entender la forma en que el Machote ve la vida cuando tiene mayor certeza sobre la infidelidad de su esposa, o la canción que señala el rebajamiento de Liberata y del Padre Ruperto después de que el pueblo se ha enterado de su relación pecaminosa.

(3) la presentación “tipo show” del Gua que ofrece un marco para entender esa subjetividad que como ya he señalado, es una representación de Trujillo y apunta a la teatralidad que caracterizó sus puestas en escena frente a los dominicanos. Este tipo de texto muestra también cómo la cultura del espectáculo sirvió a la estética de la política del dictador para una división de la sociedad dominicana en la que esta subjetividad fue entronizada y las demás soslayadas. La presentación "tipo show" ubica esa subjetividad en un plano central pues es el objeto de las miradas, es la subjetividad que tiene un rol activo mientras que a los que observan se les asigna un rol más pasivo.

(4) las cartas que se envían Benedicto Pimentel y su mentor que refuerzan la parodia del intelectual burgués pues muestran al primero de ellos como un "quijote intelectual" y ambos como burgueses sin ninguna clase de simpatía por los subalternos. Básicamente, estas cartas muestran al lector la distancia entre este tipo de intelectual y la realidad de las personas de "carne y hueso" que padecen las dificultades de una realidad donde cada vez tienen menos oportunidades de subsistir. Asimismo, las cartas nos muestran la mirada "vertical" del personaje con respecto a esos grupos subalternos y como él quiere volverse portavoz de ellos.

(5) los papelitos de amor del sacristán a Liberata, la ayudante y amante del cura del barrio, que nos muestran una forma de amor no sublime lleno de citas de poetas consagrados

y más cercano al amor tipo telenovelas que está fuera de la realidad. Los textos de los papelititos rompen con lo prosaico de las situaciones que narra la novela. El origen letrado de su contenido es parodiado, al igual que el texto de la novela de Benedicto Pimentel. El sacristán es mostrado como una subjetividad fuera de moda que es sobrepasado por los tiempos actuales donde el cura del pueblo tiene menos pudor y más arrojo para conseguir tener sexo con una mujer.

(6) el diario de Benedicto aunque agrega detalles de los hechos que la novela va desarrollando, muestra más que todo al personaje como un ingenuo superado por aquello a lo que se cree superior, los individuos de las clases bajas del Riito. De igual forma, el diario muestra su anacronismo literario pues vive en el mundo del intelectual bohemio y de la vanguardia literaria.

(7) las frases que imitan el estilo de las obras de teatro, particularmente en forma de didascalías o instrucciones sobre las acciones de los personajes. Esta fusión de lo dramático con lo narrativo apunta también a romper con la primacía de la novela en la literatura contemporánea. Valdez busca por todos los medios posibles que su novela no parezca novela, o por lo menos que no parezca novela moderna. En la conversación del enterrador del barrio con Benedicto, por ejemplo, el autor escribe lo siguiente:

Por eso este barrio se llama el Riito, porque tiene el río de antes, aunque chiquito.

Silencio. El enterrador limpió las legañas con un trapo. *Los ojos de los caballos son como se ven tras el cristal los ojos de los muertos*, anotó Benedicto en su libreta de apuntes. (Énfasis original) (el subrayado es mío).

(8) Los datos descontextualizados que le sirven a Valdez para romper la linealidad de la trama y poner a reflexionar al lector. Así, la muerte del Gua es presentada mucho antes de que suceda no como una analepsis sino como si el narrador y los personajes no se dieran cuenta de su yerro temporal y de una manera desprevenida: “Solía aprovechar esas noches para cuidar que la lluvia y los animales no marcaran su huella sobre el cemento fresco de las sepulturas. Cuando cubría la tumba del Gua con periódicos viejos, la vio recostarse en la tumba de al lado” (p. 48). De hecho, la novela termina con el Gua hablando con el Valdez que el Valdez autor crea cuando su muerte ha sido anunciada en repetidas ocasiones a lo largo de la novela y por ende, el lector lo creería muerto. El autor sugiere que muere una noche en la que el Machote aún va a la mapiolería, y después del asesinato de Caridad, cuando este último desaparece del barrio.

y (9) las reflexiones del autor implícito que interrumpen el hilo narrativo de la historia e introducen una especie de disquisición filosófica espuria pues asocia los temas sobre los que reflexiones a otros tantos poco sublimes. El autor reflexiona sobre temas variados, la fealdad de Liberata, sobre los sentimientos que transmite la música, sobre la muerte, etc. En el caso de la reflexión sobre Liberata desestima la exaltación que un poema hace de la fealdad y la asocia a los buitres y a la carroña. Hay aquí un intento más por desacralizar la alta

literatura y por introducir una especie de sabiduría asociada a lo popular. El tono es irreverente y burlesco: “Aceptemos que Dios, en su bondad infinita, matemáticamente pueda obviar la fealdad; pero, ¿qué esperar del buitre?, ¿qué de infinita bondad puede haber en la precaria dieta de un buitre?” (p. 132).

Todos estos cambios abruptos de modalidades textuales y discursivas sacan al lector de esa ilusión mimética y no le permiten “captar” la novela como una totalidad que representa el mundo real. Al mismo tiempo, ellos buscan que ese lector reflexione, muy al estilo de la propuesta del teatro brechtiano, sobre lo que está leyendo y le ponga un tamiz para distinguir lo real de lo ficcional. También busca que el lector cree conciencia crítica frente a su rol en el proceso escritural. Hay aquí esa tensión señalada por Bhabha (1994) entre lo pedagógico, encarnado por la estética y el intelectual burgués (entiéndase en Hispanoamérica novelas fundacionales y novela del boom, entre otros), y lo performativo, representado en la novela y el intelectual “posburgués” (los escritores políticos como los “uncanny” como los que he mencionado, y la mayoría de los escritores del posboom, incluidos Valdés, Valdez y Rodríguez Juliá, por supuesto). Este intelectual “posburgués” es aquel que cuestiona la estética burguesa dominante y busca que sus lectores no sean subsumidos por la economía que la sostiene. Este intelectual, asimismo, está dispuesto a ceder parte de su centralidad en la producción y fijación de significación en la mente de las masas y compartirlo con los miembros de esas masas. Y por supuesto, este intelectual es aquel que cuestiona los discursos sobre lo social creados por las estéticas de la política



instituidas por los poderes hegemónicos y postula mundos posibles que restauren los consensos que aquellas rompieron<sup>34</sup>.

### **3.13 Disminución de la autor-idad del escritor: reconfiguración de la visibilización y la participación en la esfera de lo público**

En el sentido que acabo de señalar, la puesta en escena del Pedro Antonio Valdez, intelectual, al final del texto que aparece borrosamente descrito y cuya acción principal es la de negociar significados con uno de los miembros de esas masas, el Gua. Creo que, al contrario de lo que opina Kathleen Ann Costello (2009), su intromisión en el texto tiene la intención de mostrar al intelectual como un ser con un rol nimio, fútil. En oposición a Benedicto, escritor de novelas, este Valdez es un habitante más del Riito que construye y negocia significados en el bar, un espacio de lo bajo, de lo abyecto, de los tígueres, de las prostitutas. Su conversación con el Gua en la vellonera no es como la de Unamuno con Augusto, el personaje central en *Niebla*, sobre un tema de relativo a lo literario sino sobre lo que ha sucedido en su vida, ni como la propuesta de Alfredo Bryce-Echenique con muerte de Pedro, escritor que crea al personaje Sophie, a manos de esta misma en su novela *Tantas veces Pedro* (1977)<sup>35</sup>. El Valdez personaje se relaciona de manera libre y familiar con el Gua

---

<sup>34</sup> Hago aquí, por supuesto, una lectura muy particular de las propuestas de Rancière (2005) en relación con el telos de la política y de la estética. La primera tiene “modos de creación disensuales de escenas y de personajes de manifestaciones y de enunciaciones que se distinguen de las creaciones del arte y se oponen incluso a ellas” (p. 35). La segunda busca “hacer desaparecer la ‘estética’ de la política. La práctica política del disenso. Propone en su lugar la formación de una comunidad ‘consensual’, es decir ya no una comunidad en la que todo el mundo está de acuerdo sino de una comunidad llevada a cabo como comunidad de percepción” (p. 26). He catalogado, entonces, a Valdez como intelectual que abandera un tipo de arte que es empujado hacia la vida y no uno que se desacopla del mundo de la vida en una esfera independiente con miras a conseguir proyectar formas de vida en común que se perciban de una manera consensuada y que contrarresten las creaciones disensuales de la política que van en dirección contraria a aquellas.

<sup>35</sup> Traigo a colación estos dos ejemplos para ilustrar la política estética del arte que intenta “separar la sensorialidad estética de las otras formas de experiencia sensible” (Rancière,

a quien llama “compadre”. Sus parlamentos se limitan a describir al personaje y darle consejos y corregirlo mostrando que conoce cómo piensan los del pueblo “-No vaya a llorar, compadre, que desde aquella mesa nos están mirando - le advertí, ojeando disimuladamente la vellonera” (p. 184). Sin embargo, este Valdez, alter ego del Valdez autor, quiere dejar claro que sigue siendo un intelectual a pesar de que tiene ese conocimiento de los subalternos pues sigue usando lenguaje académico para describir al Gua, “-Noventa y cuatro -corregí con delicado tacto, ante la mirada atónita de mi interlocutor-” (p. 185) . Con esto Valdez sugiere que las dos cosas no riñen y que es capaz de interactuar y ser reconocido como “igual”, pues el Guía también lo llama compadre. Asimismo, esta escena parece sugerir que es el espacio del bar el que iguala a los individuos de La República Dominicana postrujillista.

Costello (2009) también señala que el uso de referencias eruditas en el texto sería otro indicio de su apego a la alta cultura. Sin embargo, esas referencias están entrelazadas con las no eruditas para configurar ese escenario de contaminación al que ya he aludido pues Valdez sabe que el intelectual en Puerto Rico sigue siendo importante en este nuevo panorama pero no tiene la centralidad que pretendió tener antes y justo después de la muerte de Trujillo. Además, muchas de esas referencias son presentadas con un tono burlón y mordaz, “Subir o no subir: That’s the question. Pero, qué rayos, ¿Se hubiera detenido Sherlock Holmes ante una dicotomía tan elemental?” (p. 35). En este caso también se mezcla el lenguaje académico con el lenguaje coloquial. En otros casos hay una “cotidianización” de lo erudito al “rebajarlo” a los problemas “banales” de la comunidad del Riito. Podemos citar la alusión a Kierkegaard en la Vellonera Tres donde su disquisición filosófica del amor es usada para

---

2005, p. 35), mientras que el suceso que presento de la novela de Valdez sería una metáfora de otra forma de política estética, la que empuja al arte hacia la vida.

explicar el hecho de que el sacristán se exhibiera en público con Liberata a pesar de su fealdad.

Quizá la manera en que Valdez intenta disminuir su autor-idad en mayor medida, es a través de ceder tanto su voz en la narración de los hechos como la responsabilidad en la construcción textual al reproducir textualmente textos musicales. En el primer caso, Valdés propone una especie de polifonía pues cede la palabra a dos intelectuales burgueses -el mentor de Benedicto, un creador de teoría sobre escritura creativa, y a Benedicto, un escritor de novelas amateur- y al sacristán que escribe papelitos de amor a Liberata, la empleada de la casa curial y amante del sacerdote del barrio. Es evidente sin embargo, que estos personajes no tienen conciencia propia y son manejados por el autor para sus propósitos particulares. En el caso de los primeros, para ridiculizar a los intelectuales burgueses y mostrar su distanciamiento con las clases subalternas a quienes quieren instrumentalizar, a partir de la representación, a través de los textos literarios. En el caso del segundo, para mostrar su anacronismo y la emergencia de otras subjetividades más acorde con la desintegración de los valores familiares y morales en la sociedad postrullijista, como la del sacerdote que sostiene relaciones sexuales con su empleada o la de esta que consiente ese tipo de relaciones extramaritales. Es Valdez evidentemente el que habla en las cartas de los dos intelectuales y en los papelitos del sacristán. Es su ideología la que se cuele a través de sus voces, es su pensamiento sobre los intelectuales burgueses el que aflora en los textos de Benedicto y su mentor, y sobre los valores relacionados con el amor en los papelitos escritos por el sacristán.

En el segundo caso, el autor quiere presentar a los subalternos para que ellos a través de sus construcciones hablen y de esta forma, evitar representarlos y evitar hablar por ellos. Por eso, encontramos la reproducción de muchos fragmentos de canciones provenientes de

ritmos populares como el bolero y la bachata. En ellos, no se percibe la ideología del autor aunque sea él quien decida en que lugares del texto insertarlos. E incluso en este sentido, estos textos aparecen en cualquier lugar del mismo excepto por aquellos que anteceden los textos de cada vellonera. Asimismo, esos textos son presentados como si surgieran de los mismos personajes como ocurre con el Machote quien pide una canción en la vellonera que le ayuda a reforzar la construcción que ha hecho de su propia subjetividad y a la cual responde con un estribillo que define esa subjetividad (“por haberme parido macho”), pero el narrador señala que lo hace “con la voz estridente y arrítmica” con el fin de simbolizar que no hay armonía entre el sentido que él le quiere dar y el que señala la canción. Esto supone que existe una interrelación entre los sentidos transmitidos por la música y los que las personas de esa comunidad construyen y que el resultado es fruto de esta interrelación. Y por supuesto las canciones encierran el significado de lo que está ocurriendo en el barrio y también lo que ocurre para surgir de lo que las canciones expresan. Valdez apela a la genericidad lectorial de los dominicanos y académicos familiarizados con los imaginarios vehiculados por los ritmos musicales de origen popular como la bachata y el bolero para plantear esta forma de construcción de significados que en los sesentas y setentas irrumpe como característica de la sociedad de su nación. Valdez recurre de esta forma al conocimiento que tienen esos lectores ideales de que las letras de la bachata “reflect the changing social environment and increasingly refer explicitly to what is happening in the bar context: drinking, easily obtained sex, camaraderie” (Pacini Hernandez, 1990, p. 353), para que asocien el uso de esas canciones con la división de lo social que quiere plantear para su nación en esa época, una con relaciones más horizontales y menos verticales, y una en la que cambian los “derechos” de subjetividades “otras” a ser escuchadas en el ámbito de lo público y los niveles de visibilización de ellas. De ahí su deseo de restarse autoridad como símbolo de una élite que monopolizó la injerencia en esa esfera de lo público.

### **El héroe burgués y el antihéroe: paso de una comunidad a una sociedad**

Pero si el centro de la visión burguesa del mundo es el individuo burgués, el corazón de la estética burguesa es el intelectual escritor de novelas, el género que está en la cúspide del canon artístico. En consecuencia desestabilizar esta estética implica necesariamente socavar a ese intelectual y a su correlato en la obra artística, el héroe de la novela burguesa. Es por ello que Valdez usa la parodia para desbancar a ese intelectual-héroe. Al mismo tiempo, Valdez construye una vida mínima, la de Liberata, que hace contrapeso a aquel y tiene el rol fundamental de vehicular uno de los trayectos de sentido más importantes de la obra.

Benedicto Pimentel es evidentemente un Quijote moderno, que como el de Cervantes, quiere asumir un rol anacrónico, el de escritor de novelas burguesas. Al igual que el hidalgo de La Mancha, Pimentel es superado por la realidad y vive en un mundo de ficción. Benedicto, es en suma, el héroe problemático que caracteriza a la novela burguesa. Y similarmente a Cervantes, Valdez intenta parodiar todo un género literario. Pero Benedicto y su novela *La rosa de la herrumbre* son solo puestas en abismos de esa parodia, pues su forma composicional, novela posburguesa, es toda una parodia de la novela burguesa con sus múltiples rompimientos de la linealidad de la trama, sus paratextos paródicos introductorios de los capítulos, y sus epígrafes musicales que siguen a los paratextos y preceden el hilo narrativo. Un antecedente de esta obra de Valdez lo encontramos en *La Loma del Ángel* de Arenas, aunque esta es una parodia de un texto en particular y se acerca más al travestimiento que a la parodia "alta" (Jump, 1972), como podríamos clasificar a *Bachata del ángel caído*. Sin embargo, a las dos las une su deseo de "negar la autoridad avasalladora de sus predecesores, ridiculizando los modelos consagrados" (Ivanov Mollov, 2006, p. 1). Es

necesario señalar que la parodia de Cervantes persigue un fin diferente a la de Valdez. Aníbal Quijano, el personaje central de la novela de Cervantes, recupera la cordura y deja de vivir una realidad ficticia. La propuesta de Cervantes se centra en el plano de lo autónomo con el objetivo de plantear una reconfiguración del mismo. Benedicto, el personaje central de la novela de Valdez, es usado por sus compañeros de cofradía y por el tiguere y la vividora del barrio quienes lo engañan y le roban dinero. Además, Benedicto nunca se logra compenetra con las clases subalternas, lo cual era su objetivo. Aquí Valdez señala la imposibilidad de que el intelectual burgués establezca alianzas con los de abajo y se nutra de la cultura popular como tampoco lo puede hacer Ego, personaje de la novela *El tambor ambulante* (1963) de Rafael Caneva Palomino, escritor nacido en el Caribe colombiano, el cual es un intelectual que se va a trabajar con la peonada que construye el oleoducto Barrancabermeja-Cartagena en Colombia e intenta adoctrinarlos para que luchen por una causa con la cual se siente solidario. El intelectual que puede hacer eso es uno de corte posburgués como el que Valdez intenta postular. Y finalmente, la novela de Benedicto se hace pedazos y él mismo cae en el coma encarnando al ángel caído como la representación final de que ese tipo de novela y ese tipo de intelectual debe caer. En la novela leemos, “vio caer dispersos por el aire los personajes de la Novela, huecos, vacíos, incendiados, hechos cenizas al final de su caída” (p. 182). La parodia de Valdez apunta, en primera instancia, a proponer modificaciones en el plano autónomo con el fin de configurar otras en el heterónimo, pues esta caída del intelectual demiurgo tipo boom supone una reconfiguración del mundo de lo social que este ayudó a consolidar a las estéticas de las políticas en el continente.

La sugerencia de la necesaria caída del héroe burgués y del intelectual burgués que es su alter ego - y de aquí el título de la obra, *Bachata del ángel caído*, que introduce la equivalencia de la visión del mundo judeo-cristiana con el individualismo como pilar de ideología burguesa - se completa con la "minimización" de Liberata, la ayudante del cura del

barrio. Liberata, al igual que la "protagonista", de *La hora de la estrella* de Clarice Lispector (2000), es lo que podríamos llamar una no-protagonista en relación con la estética burguesa a pesar de que ambas determinan gran cantidad de trayectos de sentido en los textos. Ambas representan un reto al canón de belleza burgués. La fealdad de Liberata es enfatizada a través de descripciones físicas y es objeto de digresiones de orden filosófico por parte de la voz autorial. Liberata y la nordestina de Lispector están llenas de defectos tanto físicos como en sus personalidades. El narrador-autor de *La hora de la estrella nos dice de la nordestina*, "Pero la persona de quien hablaré ni aún tiene cuerpo que vender, nadie la quiere, es virgen e inocua, no le hace falta a nadie" (p. 15). Y el narrador de Valdez nos describe a su no heroína así: "Liberata era fea, cuarentona, medio estúpida y virgen" (p. 31), además, "parecía en otro mundo. Era una mujer solitaria y fea. La pobre" (p. 45) y "siempre asumía su fealdad con decoro, pues obviaba el maquillaje y sólo hablaba lo imprescindible" (p. 132). Su vida anodina solo cuenta dentro de una visión comunal del mundo. Por eso cuando el sacristán revela la relación que hay entre el cura y ella, todo el pueblo la señala. Su vida interesa a todos y la de todos los otros interesa a cada uno de los miembros de la comunidad. La gente del Riito se percibe como un todo coherente con lazos fuertes e inseparables donde la colectividad condiciona las maneras de interacción y de aprehender la realidad. Al principio del texto el autor intenta describir esta percepción comunal del mundo, esta forma de vida. En "Vellonera Unos", el primer capítulo del texto, leemos "Sabía que el mayor número de aquella gente no estaba allí por contrición o ánimos de dar limosna, sino por la curiosidad que despertaba la situación sacramental del finado Policarpio el Tuerto" (p. 19). El cura del barrio sabe que los habitantes perciben el mundo de forma comunal y la situación de uno de sus habitantes interesa a todos y que existe un conocimiento compartido intersubjetivamente por ellos, por eso más adelante leemos, "todos los sepultureros saben que nunca se debe enterrar un muerto hasta que este no se termine de llorar" (p. 25). Todo lo que sucede en el barrio es

de interés para todos. Por eso cuando llega la vellonera casi a mitad del relato, hay “un cortejo de niños devorados por la fascinación y bajo la mira vencida de un vecindario que veía pasar en aquellos hombros a la reina, al alma de la barra” (p. 53). Persiste aún la idea de ser un colectivo, un vecindario. La llegada de la vellonera al pueblo se constituye en un símbolo de la destrucción de las formas de vida tradicionales en La República Dominicana. Ella es una especie de punto de quiebre, de ruptura con esas formas de vida. En la novela leemos, “Luis Canario había convertido el local en una maipiolería, que desde entonces sólo les regalaría trasnoches, escarnio, rencillas y nunca más la media libra de azúcar el paquete de café” (p. 116). Sin embargo, Liberata será el personaje que vehicule “la destrucción activa de diversas maneras de vivir y su transformación en algo nuevo” como lo describiría Stuart Hall (1984, p. 1), lo que es quizá el corazón del proyecto estético de Valdez, mostrar el paso de la comunidad dominicana postrujista, aún estructurada con arreglo al proyecto político-social del dictador, a una sociedad con una cultura y un arte degradados o “encanallados”, para usar el término de Martín Barbero (2003b). En efecto, el texto termina con una imagen de Liberata que condensa esta transformación. Esto confirma su importancia en la obra como una “no-heroína” en tanto no es bella, no tiene cualidades excepcionales, no es hombre y no tiene acciones heroicas, pero cierra el texto y se constituye en una especie de nodo estructural englobante de los diversos haces de sentido en el mismo. El narrador de esta novela de Valdés relata, “Liberata miraba llover tras el cristal nublado de la ventana. La gente del Riito ya no la miraba cuando ella pasaba por la calle” (p. 186). El cambio en la visión de los habitantes del barrio es evidente aquí pues ya no presenciamos esa forma de vivir que implicaba preocuparse por lo que le sucedía con los miembros de la comunidad. Asistimos a la emergencia de una sociedad pos-aurática donde el valor cultural ha sido desechado: “habían constatado con modesta fruición que ella no era tan pura, que nadie era tan puro” (p. 187). La imagen final que nos da el texto es la del duelo por esa pérdida, “No sabía por qué estaba



llorando, pero lloraba. Lloraba con desconsuelo bajo el atardecer, con entrega absoluta, con ganas, casi con placer, como si ya nunca pudiera de dejar llorar” (p. 187). La sensación de placer está tanto en la masa de habitantes del barrio como en Liberata de una manera no convencional y parece aludir a esa “transformación del sensorium de los modos de percepción, de la experiencia social” (Martín Barbero, 2003b, p. 62). Liberata, al igual que la nordestina, son ejemplos de herramientas de destrucción del aura en que la literatura de la modernidad se había sustentado y que propiciaba la forma cultural de aprehensión de lo estético. Ellas destruyen esa noción pues no tienen el aura con que estaba investido el héroe central de esa literatura y que concitaba esa apreciación cultural y con esto ayudan a que la novela en general tampoco tenga esa aura.

Los otros dos personajes que le sirven a Valdez para vehicular esta transformación son el Gua y el Machote. Los dos conjugados parecen construir la figura de “El Generalísimo” o “El Jefe” mencionada en varias ocasiones en el texto. Ya había comentado que esta figura del dictador se ha cernido como una sombra sobre la producción intelectual en La República Dominicana por mucho tiempo luego de su muerte y los escritores de la isla hacen intentos desesperados por liberarse de la influencia que su proyecto político-social instauró. Valdez quiere matar esa figura y para eso los somete a sucesivas desentronizaciones (Bajtín, 2003) y por supuesto ambos personajes mueren, uno físicamente y el otro debe desaparecer del pueblo.

Con el Machote Valdez intenta acabar con una de las subjetividades que el régimen de Trujillo propició, el “machista sexualmente super vigoroso”. Lauren Derby (2009) afirma que “the economic emasculation [operada por el régimen] of the lower class urban and rural male has taken its toll on gender roles and driven men to exhibit their masculine prowess,

machismo, in alternative arenas of daily life” (p. 217), y al mismo tiempo, señala que “the parading of Trujillo involved a performance of masculinity” (p. 217). Valdez quiere subrayar con la caracterización del Machote, el carácter “teatral” de esa subjetividad. De hecho su introducción al lector se hace a partir de un locutor del tipo de los que anuncian shows en sitios de diversión:

Helo aquí: el gran macho. El que ha singado desafortadamente a su mujer y sin reparos a su mujer durante dos años de amor ardiente, pose por pose, palmo tras palmo; el que ha hecho enloquecer a un centenar de casadas valiéndose de números inéditos que los pruritos de la decencia dificultan describir por este micrófono. El Machote, el que posee en su vasto inventario de proselitismo erótico la conquista fenomenal de trece viudas, el arrancar a treintiséis adolescentes la flor de su virginidad y la seducción insólita de una monja. Helo allí, ladies and gentlemen, al que ha conquistado el corazón de los ensoñados cueros del Royal Palace, Morillito, la Marisol, la barra Pando, el Riverside, Tipotanque, la barra donde bebe el diablo... Sea el saludo de esta orquesta para su majestad el Machote, el as de los protagonistas... (p.27).

La descripción tiene mucho de hiperbólico y un tanto de ironía con el fin de rebajar. Desde su presentación inicial ya el personaje es en-desentronizado. Además, se usa la palabra protagonista para subrayar su condición de héroe del tipo burgués. Pero serán más frecuentes sus rebajamientos que sus entronizaciones, sobretodo, de parte de las mujeres con las que tiene relaciones. Caridad su esposa le vive recordando su incapacidad de llevarla al orgasmo, y la China, una de las prostitutas del bar donde está la vellonera le llama “buchipluma”, un adjetivo que describe al hombre que habla y aparenta más de lo que hace. Además, el Machote es presentado como un cobarde cuyos cojones se esconden al momento de enfrentar a otro hombre. Por eso rehuye la confrontación con el Gua cuando este lo está insultando llamándolo “cuernudo”. Pero su desentronización mayor se efectúa con la consumación de un acto sexual con el personaje apodado “La Mecedora”, un homosexual que es la subjetividad

que funciona de anverso a la del Machote y a la cual este, por supuesto, deplora. Por eso lo ve “con náusea” cuando “mariconeaba bajo la lluvia deshojando pétalo por pétalo una flor” (p. 59). A pesar de esta aversión, el Machote tiene una relación sexual con La Mecedora en la que utiliza la fuerza excesiva y, al igual que a las mujeres, tampoco le brinda ningún placer. Las similitudes con Trujillo son evidentes. Ambos tuvieron un origen humilde y fueron ascendiendo a partir del trabajo duro y el esfuerzo. Sus masculinidades fueron puestas en jaque por mujeres. Trujillo ordenó asesinar a las hermanas Mirabal y el Machote asesinó a su esposa Caridad. Ambos fueron crímenes perpetrados de manera pasional, con gran sevicia y con armas que inflingieron gran dolor a las víctimas. Un rebajamiento similar de Trujillo a través de las altas cualidades sexuales en las que basó su prestigio y su aura lo encontramos en la *Fiesta del Chivo* de Vargas Llosa (2000) donde el dictador debe desvirgar con el dedo a una de las jóvenes que le son ofrecidas por no poder tener una erección.

Si el Machote configura el aspecto “teatral” de la “subjetividad Trujillista”, el Gua simboliza el aspecto arribista de la misma. Como anota Derby (2009), “Trujillo embodied the tigre (tiger), the quintessential Dominican underdog who gains power, prestige and social status through a combination of wits, will, sartorial style and cojones (balls)” (p. 217). El tiguere es entonces una especie de héroe nacional popular en República Dominicana del que Trujillo se valió para solidificar su régimen de terror en la isla. Valdez describe al Gua como el arquetipo de ese tiguere, “Veía venir a su macho correspondiendo con desdén a la simpatía cobarde que su fama de tiguere ácido despertaba” (p. 58), “Era un tiguere arrestado y sin ética, de esa clase de hombres que por trescientos pesos le clavaría los clavos a Jesús. Un tipo sin origen, sin futuro, apenas con un presente tan fugaz como el trago de ron que ahora mismo va a beberse: el unidimensional, el sin historia” (p. 16). Al igual que el Gua, Trujillo “drew on the figure of the popular antihero from the barrio (marginal neighborhood) who

achieves, status, money, women, and position from nothing but the result of his own efforts” (Derby, 2009, p. 217). El Gua, al igual que Trujillo, usa “a touch of violence” (p. 217), es un ladrón (recordemos que Trujillo amasó una gran fortuna durante su gobierno usufructuando el presupuesto de la nación) y un asesino, y ambos mueren en una emboscada. Ambos representan al individuo que escala socialmente pasando por encima de cualquiera y usando medios non sanctos. Ninguno tiene historia pues salen de la nada ascendiendo muy rápidamente, incluso Trujillo quiso borrar su pasado al negar la ascendencia haitiana de su madre. Pero además de los rebajamientos ya inmersos en su caracterización, Valdez incluye muchos más para desmitificar ese halo de grandeza y superioridad que este tipo de tigueres adquieren a partir de sus conquistas. En “Vellonera tres” leemos, “Y le mentía no tanto por inseguridad ni por crearse una imagen falsa de sí mismo, sino porque quizás la mentira era su único recurso para hacer feliz a una mujer” (p. 116). Al final de la historia vemos la imagen de un Gua absolutamente rebajado llorando por Caridad luego de su asesinato. No es esta la imagen del tiguere recio y macho que desdeña a las mujeres sino de un hombre menos masculino. Este Gua hace pensar que realmente todo en él fue impostura y que lo que le decía a la China acerca de sus promesas a Caridad de amarla y de llevarla a Nueva York podrían no haber sido solo “para amarrarla” (p. 94) como lo señaló cuando la China cuestionó el hecho de que le mintiera.

Pero Valdez señala de manera explícita la equivalencia de Trujillo con la cultura tradicional dominicana cuando al final de la novela Benedicto y sus dos compañeros de cofradía llegan al billar del pueblo en busca de la cédula del Platanón, el loco del pueblo. Allí encuentran a una anciana que afirma que ella es “Cuca la que bailaba con Roquetán”, una expresión que alude a un saber intersubjetivamente compartido, que usan todos los miembros del barrio y que se refiere a los tiempos antiguos de la comunidad. Benedicto y sus amigos se

percatan de una foto donde la anciana baila con el Generalísimo. Al final de la escena la mujer se echa a llorar desconsoladamente lo que implica que esa cultura tradicional que representa ha sido destruida. Cuando ellos escapan del lugar tienen “la precaución de no mirar hacia atrás” (p. 148) en una clara insinuación de la destrucción de esa comunidad a través de la alusión al pasaje bíblico donde también se destruye una comunidad y una cultura entera.

Derby (2009) asegura también que Trujillo “made la nación great by making it masculine”. De hecho Trujillo la “machizó” como máscara para sostener su poder y consolidar su superioridad, su derecho a gobernar. Al mismo tiempo, configuró una red semiótica, a través de los eventos que organizó, una red política y unas relaciones sociales con mujeres y hombres del pueblo dominicano en el que estos últimos fueron emasculados para configurar su inferioridad y su necesidad de ser gobernados por un macho superior. Valdez intenta desde esta su primera novela “desmachizar” y desmasculinizar la nación con el rebajamiento de las figuras del macho y del tiguere y con la construcción de subjetividades no “otras”, sino plurales que configuran una nueva red social dentro de un contexto mediado por la cultura de los medios por la cultura del arte encanallado y por los aparatos tecnológicos como la vellonera.

Paralelamente, Valdez desestabiliza el canon, las formas estéticas y culturales y el tipo de agente productor de esas formas que contribuyeron a elaborar mensajes, diseñar modelos culturales y afianzar un modo de percepción del arte y la cultura que garantizaban la fijación de las estructuras hegemónicas de formas de gobierno desiguales. Valdez lleva esto a cabo poniendo en escena una forma de aprehensión de los productos culturales y estéticos diferente a la instituida por la ciudad letrada y demás agentes y aparatos ideológicos del

estado. Contraria al individualismo del modo de “recepción” burgués del arte, esta nueva forma de “dispersión” (Benjamin, 1989) es colectiva y se basa en la interacción de formas “nobles” de la cultura y el arte, como lo es la literatura, con formas “bajas”, como lo es la música. Por eso el contrapunteo entre una y otra en el texto y la estructuración por parte de Valdez de un sistema de mecanismos de co-producción que significan y resignifican la realidad pues en *Bachata del ángel caído* las letras de los canciones son las que generan sentidos en las vidas de los miembros de la comunidad del Riito, microcosmos del pueblo dominicano, y a su vez, esas vidas dan sentido a las letras de esas canciones. Valdez apunta hacia los mecanismos de producción cultural al configurar esas interrelaciones entre medios de comunicación, arte y elementos tecnológicos, pero al mismo tiempo, pone el énfasis en las formas en que se da la recepción de los productos generados por estas.

Ante la estetización de la política durante el Régimen Trujillista (teatralización y espectacularización de los símbolos del poder, entre otros), que estableció un disenso de la comunidad dominicana que restringió los modos de inclusión a las subjetividades diferentes al tiguere ácido, y ante la modernización e industrialización estimulada por Joaquín Balaguer que generó migraciones masivas del campo a la ciudad (Pacini Hernandez, 1991, p. 107) destruyendo formas de vida en común consolidadas en el contexto rural, Valdez propone en *Bachata del ángel caído* nuevas formas de vida en común estructuradas alrededor del espacio del bar y la reconfiguración de las subjetividades que participan y actúan “emancipados” en la comunidad que esa modernización e industrialización produjo. Lo que las medidas de Balaguer produjeron fue más un disenso en el ámbito de lo intersubjetivo y no un nomos que “estatizara” y normativizara” a la comunidad postrujillista. La comunidad “pre-moderna” de la era Trujillo pasa a una comunidad “moderna” y posmoderna en los sesentas y setentas. Hay una destrucción de esas formas de vida en común que son reemplazadas por otras en otro

ambiente y una transformación en los valores que rigen las relaciones intersubjetivas en esa sociedad. Valdez plantea una política en la que no hay una estructura social homogénea en la que una subjetividad, la supermasculina, domina en los ámbitos privado y públicos.

En este sentido, Valdez, al igual que las bachatas, muestra a través del pastiche, la parodia de esa subjetividad supermasculina y la disminución de la preponderancia de la élite política y económica (el emprendedor beneficiado por las políticas de congelación de salarios y otros incentivos) y de la élite académica (el intelectual burgués) las subjetividades que se filtran a través de la textualidad de las letras de ese ritmo y de su novela. En efecto, aunque las letras de las bachatas están centradas en lo que sucede a los hombres, ellas hacen emerger la subjetividad femenina no como ente pasivo sino como uno activo como lo discutí en el primer capítulo. En *Bachata del ángel caído* el rebajamiento del supermacho dominicano es llevado a cabo principalmente por las mujeres quienes asumen un rol más determinante. El canon estético centrado en la belleza y en la perfección de un héroe hombre y en la consecuente objetualización y pasividad de la mujer es retado a partir de la fealdad de una no-heroína. Por su parte, la estructura de la novela que tiene como eje el pastiche parece sugerir la existencia de retazos de subjetividades combinadas que rompen la homogeneidad instaurada por las políticas previas. Por eso, la presencia del “Mecedora” e incluso de perros “maricones”, así como de mujeres como Liberata, quien desafía las convenciones morales del pueblo, de Caridad que hace gala de “mujería” como contraparte de la hombría y de la China que ejerce la prostitución por voluntad y no tanto por necesidad.

### **3.14 Conclusiones**

En las tres novelas encontramos una preocupación por proponer modificaciones en el plano autónomo para a partir de estas, configurar otras en el plano heterónimo. Las primeras están relacionadas con deconstrucciones del género canónico que domina el campo literario de sus naciones, la novela burguesa y su tendencia a la representación con el objetivo de subyugar a esos sujetos que representa. Cada autor estructura tácticas de detour en el plano de lo genérico que le permiten acercarse a este objetivo. Zoé Valdés busca acercarse a la frontera en que la novela se toca con géneros “menores” como el testimonio y realiza una performance verbal. Rodríguez Juliá busca reducir la autor-idad del escritor y se acerca a una estética cuyo pathos es el cambio y la renovación. Pedro A. Valdez se aleja de la representación dejando hablar a los subalternos, busca rebajar también su autor-idad y ataca la figura del intelectual “todopoderso”. En cuanto a las modificaciones del plano heterónimo, los tres intentan proponer reconfiguraciones de las jerarquías sociales y la visibilización de las subjetividades que han sido obliteradas de los proyectos de nación de sus respectivas patrias.

En *La cazadora de astros*, Zoé Valdés, a diferencia del testimonio, no relega lo estético a un segundo plano ni le da prioridad a la comunicación de una experiencia sino que usa lo estético como arma para construir esa verdad verosímil y tanto el uno como el otro, tienen el mismo peso en su propuesta escritural. En su novela, testor y gestor del testimonio se funden, el intelectual coincide con el sujeto-pueblo oprimido y ya no es más simplemente solidario con este. Similar al testimonio, esta novela no es, para usar los términos de Amar Sánchez (1990), “una repetición de lo real, sino que constituye(n) una nueva realidad, con leyes propias, con la que se denuncia la ‘verosimilitud de otras versiones’” (p. 447) y son esas leyes, las de la liminalidad, las de la indeterminación, que conforman la estructura “atractiva”



de pseudo-novela, pseudo-testimonio que caracteriza su performance verbal, las que le posibilitan invitar al lector a la acción.

La noche oscura del Niño Avilés patentiza uno de los fines primordiales de la estética de Rodríguez Juliá, deconstruir la primacía del rol autorial en géneros canónicos como la novela combinando géneros canónicos con no canónicos. Este propósito lo lleva a escribir novelas crónicas como esta y crónicas novelas como las hipercanonizadas por la crítica norteamericana, principalmente. En *La noche oscura del Niño Avilés*, Rodríguez Juliá construye una estructura polifónica que, como en el caso de las novelas de Dostoyeski, sigue dominada por la voz autorial que funge como directora de set tras bambalinas. La deconstrucción de la ciudad letrada, representada en los cronistas y los obispos que aparecen en la novela, es otra forma en que Rodríguez Juliá busca acercarse al rebajamiento del rol preponderante que el intelectual había tenido en la construcción de proyectos de nación excluyentes en la isla y a la identificación con el sujeto-pueblo puertorriqueño. Pero es realmente su uso del realismo grotesco lo que más lo acerca a este propósito, al igual que al de alejarse del canon estético instaurado por la novela burguesa caracterizado por la perfección y la completud. Nada más alejado de la novela burguesa que las imágenes grotescas y aquellas asociadas al principio de lo material y lo corporal que sustentan en esta novela de Rodríguez Juliá una visión de mundo y una estética “otras” más cercana a la cultura festiva y dinámica popular que a la rígida y seria cultura de élite con la que establecieron alianzas la mayoría de intelectuales.

En *Bachata del ángel caído*, Pedro A. Valdez se propone desestabilizar la forma de percepción burguesa del arte y la novela realista burguesa y desentronizar el rol del intelectual a partir de aprehender la nueva sensibilidad de las masas en la época del

postrujillato y de “poner a hablar” al subalterno con la inserción de fragmentos de bachatas y boleros que ayudan a configurar el universo ficcional de la novela y explican los eventos de su trama. Esta estructuración, al igual que la estructura polifónica del texto de Rodríguez Juliá, intenta rebajar la autoridad del escritor y romper la ilusión novelesca. Su intención de restarse autoridad, aunque no es definitiva como en Rodríguez Juliá, pues su voz se cuela en la de sus personajes a los que controla y maneja, surte el efecto de proponer una recomposición de la división de lo social que quiere plantear para su nación en esa época, una con relaciones más horizontales y menos verticales, y de cambiar los niveles de visibilización de subjetividades “otras” y sus “derechos” a ser escuchadas en el ámbito de lo público. La propuesta de Valdez busca impugnar las subjetividades a las que el Trujillato le dio forma y aquellas que fueron esculpidas por los procesos de modernización impulsados por las políticas económicas del Postrujillato. A través de estructurar la novela con base en la interacción de formas de “alta” y baja” cultura (novela burguesa de Benedicto Pimentel y trozos de canciones populares) y configurar las interrelaciones entre medios de comunicación, arte y elementos tecnológicos, Valdez quiere mostrar la emergencia de la “dispersión” como forma de aprehensión de la cultura que reemplaza al modo de recepción “individualista” del arte burgués, y desplazar el énfasis de la producción de significados de la élite académica (intelectuales) a sujetos de la “baja” cultura tales como compositores y cantantes de ritmos populares

#### **4. Conclusiones finales**

Existe una tendencia en la literatura del Caribe y en general en la literatura hispanoamericana de puesta en escena del rol del intelectual. Esta tendencia revela la existencia de escritores políticos que plantean un replanteamiento de las construcciones sociales y los discursos de verdad instituidos por las estéticas de las políticas de los vectores

del poder hegemónico en la región. Valdez, Valdés y Rodríguez Juliá plantean esta problematización de disensos políticos en estas tres novelas a partir de estrategias de detour que los distancian de la literatura politizada que los precedió y que ayudó a enraizar esos discursos de verdad y esos disensos.

La puesta en escena y la propuesta de restauración de consensos, de formas de vida en común revela una especie de trauma, de autocrítica de sentimiento de culpa, de necesidad de corregir los “yerros” de sus predecesores. Por eso, planteé una lectura de esas novelas partiendo de la noción de palimpsesto pues evidentemente sus propuestas se explican en relación con las estéticas politizadas que les antecedieron y ellos a su vez se proyectan hacia las estéticas políticas y las políticas estéticas del futuro.

La tesis central de este trabajo es que Rodríguez Juliá, Valdez y Valdés son escritores políticos que plantean en estas tres novelas mundos posibles, reconfiguraciones que retan la estructura exclusión / inclusión que los poderes hegemónicos habían implantado en sus naciones a través de formas de detour que entran en diálogo con las formas estéticas canónicas instituidas por la literatura politizada igualmente canónica desde el período republicano hasta las vanguardias y el boom.

Los escritores políticos son aquellos que ponen en escena posibles reconfiguraciones del mundo social, re-valoraciones de las subjetividades de una nación y nuevas descripciones de las relaciones entre ellas. Estos escritores están condicionados por las configuraciones de lo social operadas por los vectores del poder hegemónico. Asimismo, ellos responden a la injerencia que sus predecesores han tenido en la construcción y enraizamiento de esas configuraciones en las mentes de los subalternos en favor de las élites dominantes con los que

se sienten identificados pues se creen parte de una clase intelectual que no tiene lazos de tipo económico. Esto les genera un sentimiento de culpa, un trauma del que consideran deben liberarse. Los escritores politizados elaboran mensajes destinados a fijar la ideología dominante en lo subalternos y definen, como señala Rama (1998), modelos culturales para afianzar esa ideología (p. 35). Ellos luchan por no ceder los privilegios de esa clase de intelectuales y rehuyen la injerencia de la cultura de masas, de la mercantilización y la popularización del arte. Los escritores políticos, por el contrario, diseñan mecanismos para destruir el aura de la alta literatura y trocar su valor cultural en valor de cambio.

Partí de las consideraciones de Foucault de que el poder funciona a partir de su circulación en discursos de verdad y que no se puede ejercer el poder sin producir discursos de verdad. En este sentido, las tres novelas estudiadas plantean una problematización de los discursos de verdad que estructuran una economía del poder hegemónico y con ello buscan impugnar esa economía y hacer emerger nuevos discursos de verdad. En este mismo orden de ideas, es necesario señalar, siguiendo a Martín Barbero (2003b), que el discurso no está compuesto de simples palabras, su trasfondo es definitivamente ideológico. Cuando analizamos el discurso, estamos analizando el poder, que es su materia. Las selecciones que hacen Rodríguez Juliá, Valdez y Valdés en el plano del lenguaje son cruciales para entender sus planteamientos frente a los poderes que esculpieron sus naciones y jerarquizaron los sujetos de esas naciones.

Este trabajo partió, de igual forma, de un concepto de política incluyente que supone que cada sujeto la ejerce cuando actúa dentro de los parámetros de la visión de mundo del grupo social al que pertenece, como lo afirma Ranciere en su *Diez tesis sobre política*. Este filósofo francés señala además que la lógica de la política gira en torno a la lógica de la

actividad /pasividad de la dominación / subalternidad que implica que unos sujetos actúan sobre otros. Es por esto que los subalternos siempre están presentes en las proposiciones políticas de los políticos y estadistas, de los escritores politizados y de los escritores políticos aunque siempre como objetos y no como sujetos plenos. En Pedro A. Valdez y Zoe Valdés los subalternos son objeto central en una performance verbal que aspira a convertir la literatura en vehículo de praxis y no simplemente de transmisión de experiencias y conocimientos. Los subalternos son sujetos a los que ellos interpelan con actos perlocutivos para conseguir una respuesta del lector que valide la reconfiguración de lo social que proponen. En Rodríguez Juliá el subalterno es el sujeto excluido que debe ser incluido, es el resentido al que el disenso político ha obliterado y rebajado. Lo social es entonces el centro de la disputa de lo político. Sobre él, la estética de la política (republicanismo, democracia, neoliberalismo, etc) y la política de la estética (mundos posibles planteados en estrecho diálogo con las estéticas de las políticas anteriores) intentan efectuar divisiones y reorganizaciones. Las tres novelas que he estudiado plantean mundos que “quieren ser”, que buscan ser validados como factibles, que plantean una reestructuración del mundo de donde surgen pero que nunca son espejos de este. Estos mundos son vehiculados a través de la forma. Es la forma en estas tres novelas la que sirve al propósito de estructurar formas de “detour”, mecanismos de vida en común alternativas.

Teniendo en cuenta que existe una idea fuertemente sedimentada y enraizada en la mente de la población en Hispanoamérica y el Caribe de que el intelectual posee un carácter sagrado (Rama, 1989; Gutiérrez Girardot (1989-90), se puede afirmar que en los escritores que analicé existe un lógico temor a perder el prestigio que ese carácter le otorga. Sin embargo, al mismo tiempo se puede señalar que al provenir de ese prestigio, en primera instancia, de la importancia que desde las mismas autoridades coloniales se le asignó a la

labor intelectual como señalan Twinam, Higgins y Cañizares-Esguerra, y luego del deseo de los escritores intelectuales del período republicano y de la consolidación de las democracias en la primera mitad del siglo XX de ascender socialmente a través de aliarse con las élites políticas dominantes soportando sus particiones de lo sensible con sus narrativizaciones de esas ideas de nación, es también comprensible el deseo de estos tres autores de deshacer su autor-idad, de ceder la potestad de organizar el material estético y de administrar los turnos de los personajes para hablar y la expresión de diversas ideologías.

Siguiendo a Moreiras podemos pensar la imbricación de lo social y lo político en las tres novelas que he analizado como el producto de recurrir a poner en escena lo residual cultural-social que contrarresta las organizaciones de ese mundo de lo social dirigidas por las diferentes manifestaciones de los poderes hegemónicos en sus naciones o en sus comunidades y de su combinación con nuevas formas de vida creadas por procesos económicos y por estéticas de las políticas. Esta recurrencia a lo residual señala una persistencia de la memoria en el Caribe Hispánico contemporáneo y la existencia de una performatividad epistémica que busca restaurar lo comunal fracturado y suscitar una respuesta contrahegemónica a los disensos políticos. Zoé Valdés ubica su propuesta de textualización performativa de un mundo posible cubano posrevolucionario y del ser cubano en un plano supranacional que abarque al exilio disidente y a la comunidad internacional que apoya o no toma partido frente a la estética de la política instaurada desde la ascensión de Fidel Castro al poder en 1959. Rodríguez Juliá estructura un mundo posible puertorriqueño que dialoga con las estéticas de las políticas de los poderes hegemónicos desde las élites criollas del siglo XIX hasta las élites nacionalistas del XX. Su textualización de ese mundo se sitúa en el plano nacional, lo que implica el riesgo de ser re-comodificado, siguiendo de nuevo a Moreiras, aunque las estrategias de detour que usa en el plano lingüístico y formal, buscan evitar ese riesgo. Pedro

Antonio Valdez, por su parte, aspira a ubicar su textualización de un mundo posible para la República Dominicana del Postrujillato, pero realmente construye ese mundo desde lo local, desde el microcosmos de la sociedad del período, la comunidad barrial, donde pervive la memoria persistente y donde asistimos a la incesante emergencia de una cultura residual que se resiste a la subalternización de la narrativización de lo nacional y del sistema económico global.

Los tres escritores plantean en las tres novelas, siempre en respuesta a las relaciones entre los vectores del poder local / poder ecuménico, una deconstrucción de los discursos de verdad que sustentan las micromecánicas del poder dominante y postulan reconfiguraciones de las jerarquías de lo social y re-distribuciones de capital político, económico y cultural. Asimismo, estos tres escritores buscan “reducir” su autor-idad para evitar que sus discursos pierdan su fuerza irruptora y constituirse, tomando las palabras de Beverley (1987), “en un reto y una alternativa a la figura del “gran escritor” (el “conductor de pueblos” del americanismo literario)”, aunque esto se logra de manera parcial pues persiste en ellos un deseo por no perder los privilegios que ese gran escritor ostentó en América desde la época colonial. Estos dos deseos en pugna se traducen en una tensión no resuelta que se percibe en los tres textos de diferentes maneras: cesión de la voz narradora para estructurar una polifonía narrativa pero con control sobre las voces e ideologías de los personajes a quienes se le cede esa potestad narradora, en *La noche oscura del niño Avilés*; transcripción de textos provenientes de géneros “bajos” sin aparente manipulación de su mensaje pero con control de ideologías y apego al lenguaje erudito y académico en *Bachata del ángel caído*; y cesión de la textualización de la historia del personaje alter ego de la autora pero sin que esta última pierda por completo su centralidad en *La cazadora de astros*.

Rodríguez Juliá hace uso de un barroco expresivo deconstructor de la cosmovisión logocéntrica occidental que busca más deconstruir el lenguaje de sus predecesores que proponer una alternativa al relato de nación que ellos narrativizaron. Este barroco se caracteriza por la opacidad y la “negatividad” que disuelven el positivismo de la modernidad y su lógica homogeneizadora. El uso del barroco es una herramienta para impugnar el carácter unívoco y monológico que le ha sido legado por el poder dominante y la ciudad letrada que se alió con él, y con ello socava el imperio de la razón y la ley fundante que construyó jerarquías sociales, subjetividades y cuerpos. Sin embargo, el barroco en la obra se enfrenta a la paradoja de tratar, por un lado, de llevar a cabo un asalto a las estructuras del poder hegemónico instituido por la visión occidental y el lenguaje académico lógico-racional, y por el otro, a la renuencia a derrumbar algunos de sus pilares, lo heteronormativo y la primacía discursiva de lo masculino que garantizan prerrogativas a los escritores-intelectuales hombres.

*La cazadora de astros* por su parte se vale del lenguaje soez y de una estructuración y una narración caótica para retar los parámetros escriturales que han producido y puesto a circular discursos usados en la constitución de mundos simbólicos masculinos hegemónicos. Valdés estructura una poética de la disidencia escritural en esta novela a partir de la puesta en escena de la confrontación de la escritura hecha por mujeres y la escritura como disidencia de identidad que busca problematizar las intersecciones entre ellas.

Dentro del contexto de una escritura doblemente confiscada por la Revolución que fuerza a todos los intelectuales a poner su palabra al servicio del “nosotros” excluyente y politizado revolucionario y a las mujeres a escribir como un hombre revolucionario, Valdés intenta deconstruir las particiones de lo sensible que el Régimen Castrista realizó y que



supusieron la disolución de formas de vida en común (vecindad, amistad) en favor de la Patria (donde las relaciones son mediadas por la organización de lo estatal y las relaciones entre vecinos y entre amigos son reemplazadas por las de delación para ascender en el aparato burocrático del sistema). Valdés propone un mundo de lo social cubano donde el concepto de patria se resemantiza a partir de la cultura residual que se resiste a la colonización que llevan a cabo los sistemas burocráticos de ese régimen y a partir de la restitución de lo comunitario, lo familiar y lo amistoso. Aunque es la escritura caótica, relajada y que no sigue reglas pre-establecidas, la que sugiere con mayor fuerza la noción de deconstrucción del orden establecido por la política dominante.

Es el lenguaje soez la principal arma irruptora de Valdés para escribir su cuerpo, controlarlo y romper el sistema de dominación falocéntrica sustentada en el ethos de agresividad sexual por parte del hombre y pasividad de la mujer. La recuperación del cuerpo está asociado a la libertad necesaria en el contexto de la confiscación de la escritura ya mencionada en la Cuba revolucionaria.

Similarmente, Valdés recurre a los cubanismos y americanismos para construir esa idea de patria no revolucionaria basada en lo residual de la cultura de la isla. Esta es una patria construida desde adentro, romantizada. Esos cubanismos y americanismos responden igualmente a su deseo de reafirmar una identidad que su condición de exiliada ha puesto en tela de juicio. Ellos funcionan como una microsemiótica, que al lado de la microsemiótica de lo soez, patentiza los deseos de alcanzar la libertad que ha sido costreñida, una libertad anterior al régimen representada en la cultura residual que esa microsemiótica hace emerger. Concomitantemente, Valdés estructura dos cronotopos, el del exilio presente que ha sido

impuesto y que la aleja de esa noción de patria, y el del utopía acrónica deseada que existe después de la revolución en el mundo posible que Valdés postula.

Finalmente, el lenguaje de Pedro Antonio Valdez intenta representar a las nuevas subjetividades que los procesos económicos y políticos generan en La República Dominicana durante el Postrujillato. Ese lenguaje nos deja ver, de igual forma, un sentimiento de duelo por la destrucción de un ethos de origen judeo-cristiano asociado a la comunidad rural que es reemplazada, a raíz de esos procesos, por una comunidad urbana. Ese lenguaje muestra, además, la manera como se construyen significaciones en ese espacio urbano cuyo microcosmos es el bar, así como el talante de las relaciones entre hombres, mujeres y homosexuales.

A pesar de que Valdez crítica la forma en que el intelectual del boom intenta hablar por los subalternos, él también se ve impelido a representar a los subalternos. Al mismo tiempo, para evitar igualarse a aquellos que parodia, presenta a esos subalternos, los deja hablar reproduciendo fragmentos de bachatas y boleros, géneros de la “baja” cultura, bocetando el escenario “contaminado” del Postrujillato donde los géneros de élite conviven con estos últimos. Los imaginarios y el lenguaje de las bachatas junto a las microsemióticas asociadas al bar configuran un lenguaje desviado que fractura la economía escritural entronizada en la era moderna.

En relación con la organización del material literario, los tres escritores se ven en la necesidad de escribir en “contra de sí mismos”, en contra del género de élite del que son herederos, la novela burguesa, en busca de deshacer la excesiva autoridad que ella le confiere, su tendencia a la representación de los subalternos y su instrumentalización como “fijador”

de los discursos de verdad del poder hegemónico en la mente de estos. En la búsqueda de ser menos canónicos, plantean estructuraciones de sus textos literarios que se alejen de las reglas y las concepciones estéticas imperantes. Su fin ulterior es concitar potencial emancipatorio a partir de la deconstrucción de la literatura de élite y reorganizar el mundo de lo social a partir de esas estructuraciones “desviadas”.

Por otro lado, cabe señalar que cada uno de estos tres autores estructura sus novelas de formas particulares y que responden a imperativos provenientes del campo estético, el campo social o el campo político. Zoé Valdés intenta evadir la estatización, la normativización, la construcción de sujetos y cuerpos en la Cuba revolucionaria construyendo un espacio liminar que se ubica en un punto intermedio e indeterminado y que rompe el positivismo y la pulsión homogeneizadora de la estructuración política. Este espacio liminar que se da a todo nivel (indeterminación de lo real versus lo ficticio, de quien narra, de lo que está en orden y lo caótico, etc.) ayuda a postular una identidad igualmente liminar que no tiene límites definidos, que es dinámica y que se construye a partir de las relaciones de los cubanos de la isla con los cubanos del exilio y con los no cubanos que evalúan las acciones del Régimen.

Pero no basta con rediseñar la constitución de lo social en su nación si no consigue la atención participativa de estos no cubanos que es, en últimas, lo que llevará a una deslegitimación de las acciones del mismo y a una “factualización” del mundo posible que su novela postula. Por eso, Valdés asume la postura de una performer que concite acciones en contra de los abusos del Régimen y una postura (más) crítica frente a su modelo de estado y de control de los ciudadanos de la isla.

Para estructurar este espacio liminar Valdés recurre tanto a la genericidad autorial como a la lectorial. Valdés toma de una amplia gama de propuestas estéticas que le anteceden y que combinan, como en el caso de Reinaldo Arenas, la creación de orden estético con la comunicación de experiencias personales a modo de denuncia. Asimismo, Valdés apela al horizonte de expectativas de sus lectores ideales y reales que esperan de ella evaluaciones y narraciones de padecimientos a mano del régimen castrista para captar su atención participativa y lograr que su mundo postulado aspire a efectuar modificaciones concretas en lo sensible de manera rápida.

En *La noche oscura del Niño Avilés*, Rodríguez Juliá combina dos formas composicionales, la novela polifónica (a la manera de Dostoyevski) y la novela realista y grotesca (a la manera de Rabelais) con el fin de disminuir la preponderancia de la voz autorial (y con ello, la sacralidad del intelectual puertorriqueño de la vanguardia) y de retar el canon estético imperante, el de la novela burguesa moderna. La plurivocidad falla en la novela porque la voz autorial sigue organizando los turnos de intervención y porque hay una voz correctora, alter ego de la autorial, que sigue teniendo preponderancia sobre las otras pero la intención del autor de deshacer su autoridad muestra su deseo de cambiar las jerarquías de las subjetividades en su nación. A la par con esta polifonía malograda, Rodríguez Juliá estructura esta novela como una novela-crónica con el fin de desviarse de la literatura canónica y acercarse a formas más cercanas a la literatura popular.

La forma composicional de *La noche oscura del Niño Avilés* que logra deconstruir las bases del canon estético burgués que privilegia la belleza, la completud, lo perfecto, y el cuerpo individual cerrado sobre sí mismo, es el realismo grotesco, que al contrario de ese canon burgués, usa las imágenes deformes e inacabadas del cuerpo, el rebajamiento a través

de lo sexual y lo escatológico para crear un pathos de renovación y cambio y para celebrar la cultura popular residual asociada a esta visión del mundo que se cuela por los intersticios de la cultura burguesa dominante. El cuerpo inacabado y deforme muestra la aspiración a la comunión del individuo con sus semejantes y con su entorno, la aspiración a lo comunal como contrapartida de lo individual. Con esto Rodríguez Juliá empieza a edificar su reconfiguración de lo social en Puerto Rico que se basa en la inclusión de los excluidos y en una democratización de las participaciones en lo público como acceso a capital político y económico.

Finalmente, la política de la estética de Pedro Antonio Valdez en *Bachata del ángel caído* plantea democratizar el ámbito social dominicano que había sido “machizado” a partir de empoderar a las subjetividades femeninas y de hacer emerger subjetividades no heterosexuales. Esta partición de lo sensible presenta también nuevas formas de vida en común que reemplazan a las que el Trujillato y el Postrujillato “destruyeron” y por las cuales el autor (y probablemente muchos en la isla) aún hace labor de duelo. Al igual que Rodríguez Juliá, Valdez debe deconstruir el canon de la novela burguesa para construir esta política. Valdez se enfoca en la desestabilización del héroe de esa novela y del patrón lineal, lógico y homogéneo que sugiere una identificación del mundo de la novela con el real.

El pastiche rompe con esa homogeneidad que plantea el mundo de lo real como inalterable, incluida la estética de la política postrujillista; y al mismo tiempo, muestra la heterogeneidad del mundo social descrita anteriormente. La inclusión de una antiheroína, la fea Liberata, ayuda a “desmachizar” el universo postrujillista y a socavar las bases de la novela burguesa que contribuyó directa o indirectamente a entronizar ese universo. La parodia del intelectual tipo boom, Benedicto “el escritor de novelas”, junto a la inclusión de

un Valdez, que aunque intelectual, hace parte del tejido social de la comunidad no estatizada, buscan deshacer el carácter demiúrgico del escritor que durante la dictadura y la posdictadura contribuyó a la consolidación de un nosotros muy excluyente (del cual Balaguer sería un caso extremo en su nación). Por último, el contrapunteo entre las formas de la “alta” y la “baja” cultura configuran una forma de dispersión colectiva y no de recepción individual del arte. Esta se vehicula a través de mecanismos de co-producción y resignificación de la realidad como el entrecruzamiento de las letras de las bachatas y las vidas de los miembros de la comunidad.

Esta disertación analizó estos tres textos en tanto formas de novela posburguesa, es decir, como crítica a los fundamentos de la novela burguesa, e intentó mostrar que en ellas hay un potencial emancipatorio. Con esto se logró construir un marco de referencia para aproximarse a la narrativa del período del posboom en el Caribe hispánico en relación con el resto de Hispanoamérica. Asimismo, el “análisis político” cumplió el propósito de dar cuenta de gran cantidad de los trayectos de sentido que la crítica anterior sobre las obras y sobre los autores había soslayado.

Futuras investigaciones sobre esta temática deberían ampliar el corpus de textos con el fin de develar mayor cantidad de regularidades en la producción del posboom en el Caribe Hispánico e Hispanoamérica así como de señalar diferencias en las literaturas de cada subregión. Asimismo, cabría preguntarse si en otras regiones de Hispanoamérica el binomio intelectualidad / poder es tan determinante de las textualidades de nuestros escritores como sucede en el Caribe Hispánico.

## Bibliografía

- Achugar, H. (2002). Historias paralelas / ejemplares: la historia y la voz del otro. En: John Beverley y Hugo Achugar, *La voz del Otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar, pp. 61-83.
- Acosta Belén, E. (1986). En torno a la nueva cuentística puertorriqueña. *Latin American Research Review*, 21, (2), 220-227.
- Aínsa, F. (1995). *La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Alonso, M. (1967). *El gíbaro*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Alvariño, M. (1999). *Voces de alienación y exilio en la narrativa femenina cubana: Dulce María Loynaz y Zoé Valdés*. (Tesis Doctoral). Recuperado de Proquest Dissertation and Theses (9958823).
- Amar Sánchez, A. (1990). La ficción del testimonio. *Revista Iberoamericana*, 151, 447-451.
- Anderson, B. (1995). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Anne Miller, S. (2010). *Embodied Exiles in Contemporary Cuban Literature: Zoé Valdés and Mayra Montero*. (Tesis Doctoral). Recuperado de Proquest Dissertation and Theses. (3412078).
- Aracil Varón, B. (2004). “Daimón” de Abel Posse: hacia una nueva crónica de América. *América sin nombre*, 5-6. 22-30.
- Arenas, R. (1992). *Antes que anochezca: autobiografía*. Barcelona, Tusquets Editores.
- Arguedas, J. M. (1990). *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (2da. Edición). México: Fondo de Cultura Económica.
- Argüelles, A. y Rich, B. R. (1988). Homosexuality, Homophobia, and Revolution: Notes toward an Understanding of the Cuban Lesbian and Gay Male Experience, Part I. *Signs*, 9 (4), 683-699.
- Armando de Armas (2015, agosto 27). Habla la escritora cubana Zoé Valdés para Martín Noticias. [entrevista]. Recuperado de <http://www.payolibre.com/articulos/articulos2.php?id=2339>.

- Asensio Sierra, I. (2007). El espacio de la reminiscencia y la nostalgia en “*Café nostalgia*” de Zoé Valdés. *Letras Femeninas*, 33, (2), 25-40.
- Avelar, I. (1999). *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press.
- Ávila Rios, R. (1993). La invención de un autor: escritura y poder en Edgardo Rodríguez Juliá. *Revista Iberoamericana*, 162-163, 203-219.
- Ayala, M. (2012). Estrategias canónicas del neobarroco poético latinoamericano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38 (76), 33-50.
- Ayala, M. Estrategias canónicas del neobarroco poético latinoamericano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38/76 (2012): 33-50.
- Azuela, M. (2003). *Los de abajo*. Madrid: Cátedra.
- Bajtín, M. (1986). Teoría y estética de la novela, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Mijaíl Bajtín. Problemas Literarios y Estéticos. La Habana: Arte y Literatura.
- Bajtín, M. (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. (2da. Edición). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1990). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barragán Ronderos, D. (2012). “Una revisión a la narrativa sobre la dictadura en Latinoamérica. *Perfiles libertadores*, 8, 82-89.
- Bauman, R. & Briggs, Ch. (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 19, 59-88.
- Bauman, R. (1984). *Verbal Art as Performance*. Long Grove, IL: Waveland Press.
- Bello, A. (1995). *Gramática: Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos. Obras Completas*, tomo cuarto (3era ed.). Caracas: La Casa de Bello.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: Benjamin, Walter Discursos Interrumpidos I. Taurus: Buenos Aires.



- Benjamin, W. (1996). "Sobre el concepto de historia". En *La dialéctica en suspenso*. Pablo Oyarzún (Ed.). Santiago: Lom / Arcis, 45-58.
- Benitez Rojo, A. (1996). *La isla que se repite*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Berger, M. (1979). *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios*. Francisco González Aramburo (Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Betances, E. (2004). The Catholic Church and Political Mediation in the Dominican Republic: A Comparative Perspective. *Journal of Church and State*, 46, 341-364.
- Betancor, O (2009). El mundo de los sentidos en la obra *Café Nostalgia* de Zoé Valdés. *Narrativas*, 13, 16-21.
- Betancor, O. (2010a). Yocandra a través del espejo, en la novela *La nada cotidiana* de Zoé Valdés. *Narrativas*, 17, 36-41.
- Betancor, O. (2010b). Penélope en la Habana, en la obra *Te dí la vida entera* de Zoé Valdés. *Narrativas*, 18, 28-33.
- Beverley, J. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13, (25), 7-16.
- Beverley, J. (1991). Through All Things Modern: Second Thoughts on Testimonio. *Boundary* 2, 18 (2), 1-21.
- Beverley, J. (2003). La persistencia del subalterno. *Revista Iberoamericana*, LXIX, (203), 335-342.
- Beverley, J. (2011). *Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía*. (Sergio Villalobos, Trad.). Caracas: Fundación Celarg.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bloom, H. (1997). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama. sofia1017
- Borges, J. L. (2001). *El escritor argentino y la tradición*. Revista Contratiempo. No. 81. Recuperado de [http:// www.revistacontratiempo.com.ar/borges\\_tradicion.htm](http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges_tradicion.htm).
- Bosi, A. (2002). La parábola de las vanguardias latinoamericanas. En: Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Estela Dos Santos (Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

- Bosteels, B. (2001). *Marx and Freud in America Latina: Politics, Religion and Psychoanalysis in the Age of Terror*. New York, NY: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Brooks, L. (2005). Testimonio's poetics of performance. *Comparative Literature Studies*, 42, 181-222.
- Bryce Echenique, A. (1989). *Tantas veces Pedro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Caballero, M. (1999). Rodríguez Juliá: una ojeada sobre Puerto Rico, entre la burla y la compasión. En: *Ficciones isleñas. Estudios sobre la literatura de Puerto Rico*. Rio Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 129-164.
- Caban, P. (1989). Industrial Transformation and Labour Relations in Puerto Rico: From 'Bootstrap' to the 1970s. *Journal of Latin American Studies*. 21 (3), 559-591. 'Operation.
- Cabanillas, F. (1993). La puertorriqueñidad según las crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá. *Cincinnati Romance Review*, 12, 151-159.
- Cabrera Infante, G. (2003). *Tres Tristes Tigres*. 1era Ed. 1967. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Caneva Palomino, R (1963). *El tambor ambulante*. Ciénaga: Ediciones Mediodía.
- Cañizares-Ezguerra, J. (2001). *How to Write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World (Cultural Sitings)*. Standford, CA.: Standford University Press.
- Casanova, P. (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Castellanos, J. & Martínez, M. (1981). El dictador hispanoamericano como personaje literario. *Latin American Research Review*, 16, (2). 79-105.
- Castro, F. (1961). Palabras a los intelectuales. La Habana: Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario.
- Cazcarra, (1989). *Teoría y crítica literaria*. Madrid: Taurus.
- Cella, S. (2012). Neobarroco en tres compases. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38 (76), 117-142.
- CEPAL. (2004). Evolución de la economía de Puerto Rico, su inserción en un mundo globalizado y lineamientos de políticas para enfrentar desafíos futuros.
- Certeau, M. de (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Chakrabarty, D. (1993). Marx after Marxism: History, Subalternity, and Difference. *Meanjin*, 52, (3), 421-434.

- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa*. (Ana María Moix, Trad.). Madrid: Editorial Anthropos.
- Contreras, G. (1989). La crisis de la ficción y la novela contemporánea. *Estudios públicos*, 33, 1-10.
- Costello, K. (2005). The Same Old Song? Gender, Subjectivity, and Dominican Popular Music in Bachata del Ángel Caído. *Voces del Caribe, I, (1)*, 1-9.
- Cros, E. (1986). *Literatura ideología y sociedad*. Madrid: Editorial Gredos.
- Cruz Martes, C. (entrevistadora) & Rodríguez Juliá, E. (entrevistado). (1999). Hemisferios de la caribeñidad. Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá. *Inti, Revista de Literatura Hispánica*, 49/50, 341-352.
- Davies, C. (2000). "Surviving (on) the 'Soup of Signs': Postmodernism, Politics, and Culture in Cuba." Cultural Politics in Latin America. Anny Brooksbank Jones and Ronaldo Munck (Eds.). New York: St. Martin's. pp. 74-92.
- Davobe, J. (2000). "Donald L. Shaw: The Post-Boom in Spanish American Fiction" (Reseña). *Revista Iberoamericana*, LXVI (190), 207-211.
- Davobe, J. (2007). *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1986-1929*. Pittsburgh, PA: Pittsburgh University Press de Alabama. 24 de noviembre de 2003. Recuperado de <<http://www.cienvecesuna.bama.ua.edu>>
- Dawes, G. (2006). Más allá de la vanguardia: la dialéctica y la teoría estética de César Vallejo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 32, (63/64), 67-85.
- De Armas, A. (entrevistador) & Valdés, Z. (entrevistada) (2009). Una entrevista con Zoé Valdés. Recuperado de <http://www.cubaencuentro.com/armando-anel/blogs/cuba-inglesa/una-entrevista-con-zoe-valdes>.
- De la Torre, M. (1999). Beyond Machismo: A Cuban Case Study. *The Annual of the Society of Christian Ethics*, 19, 213-233.
- Del Pino, A., Gutiérrez, J. (entrevistadores) & Valdés, Z. (entrevistada) (2004). Zoé Valdés. *Hispanamérica*, 33, (98), 49-60.
- Del Pino, A.M., Gutiérrez, J. I. & Valdés, Z. (2004). "Zoé Valdés". *Hispanamérica*, 33, (98), 49-60.
- Derby, L. (2009). *The Dictator's Seduction: Politics and the Popular Imagination in the Trujillo's Era*. Durham, NC: Duke University Press.
- Diaconú, A. (2014, diciembre 26). Cortázar y el nacimiento del boom. Gaceta Literaria. Recuperado de: [www.lagaceta.com.ar](http://www.lagaceta.com.ar).

- Díaz, J. (2007). *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*. Nueva York, NY: Vintage Español.
- Díaz, V. (2011). Apostillas. En: S. Sarduy, *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de la Plata.
- Dietz, J. (1976). Puerto Rican Political Economy. *Latin American Perspectives*, 3, (3), 3-16.
- Domenech, E. (1979). *La frenología. Análisis histórico de una doctrina psicológico organicista*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Dostoievski, F.M. (1985). *El doble*. Juan López-Morillas (trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Dostoievski, F.M. (1991). *Los hermanos Karamazov*. R. Ledesma Miranda (Trad.). Madrid: Editorial Edaf.
- Dubois, Jacques. (1990). *L'institution de la littérature : Introduction à une sociologie*. Bruxelles: Labor.
- Echeverría, B. (2011) *La modernidad de lo barroco*. (2da Edición). México: Biblioteca Era.
- Eco, U. (1987). *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen.
- Enciclopedia de Puerto Rico. (2016) *Evolución histórica de la economía de Puerto Rico*. Recuperado de <http://www.encyclopediapr.org/esp/article.cfm?ref=06081402&page=7>
- Espinosa, G. (1986). *Los domingos de Charito*. Bogotá: Planeta.
- Faverón Patriau, G. (2010). Especulaciones sobre la ciudad letrada y el intelectual latinoamericano. *Revista Hispánica Moderna*, 63, (2), 153-171.
- Fernández Benítez, H. (2010). "The moment of testimonio is over": Problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales. *Ikala, Revista de lenguaje y cultura*, 15, (24), 71.
- Fernández Retamar, R. (1971). *Calibán*. México: Editorial Diógenes
- Fernández Sánchez-Alarcos, R. (2002). *Oralidad y literatura: la crisis de la novela realista*. Université Paris VIII. Vincennes -Saint Denis: Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines.
- Ferré, R. (2000). *Papeles de Pandora*. New York, NY: Random House Inc., 229-242.
- Forero Quintero, G. (2011). *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez y *Conviene a los felices permanecer en casa de Andrés Hoyos*: dos visiones de la independencia de Colombia. *Historia y sociedad*, 21, 195-219.

- Foucault, M. (1976). *Genealogía del racismo*. (Alfredo Tzveibel, Trad.). La plata: Editorial Altamira.
- Foucault, M. (1983). ¿Qué es un autor? Corina Yturbe (trad.). *Litoral*, 9, 51-82.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Franco, J. (2002). *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gallego Cuiñas, A. y Efraín, A. (2008). Denuncia y Univocidad: la narración del Trujillato. *Hispanic Review*, 76, (4), 413-434.
- García Calderón, M. (1997). El espacio intersticial y transitorio de la Nueva Crónica Puertorriqueña. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 23, (45), 293-306.
- García González, A. (1999). El desarrollo de la Eugenesia en Cuba. *Asclepio*, LI, (2), 85-100.
- García Márquez, G. (1974). *Ojos de perro azul*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- García, J. C. (1999). *El dictador en la novela hispanoamericana*. Ottawa: National Library of Canada.
- García, L. (2011). *La fusión de literatura y música en Bachata del ángel caído*. Reflexiones acerca de la pregunta del arte por la pobreza. *Moderna sprak*, 2, 77-90.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (Celia Fernández Prieto, Trad.). Madrid: Taurus.
- Glissant, E. (1997). *Le Discours Antillais*. París: Éditions Galimard.
- Glissant, E. (1997). *Poetics of Relation*. (Betsy Wing Trad.). Ann Harbor, MI: Michigan University Press.
- Goldmann, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz (Trad.). Madrid: Editorial Ayuso.
- Gómez de Avellaneda, G. (2003). *Sab*. Biblioteca Virtual Universal.
- González Abellás, M. (2000). “Aquella isla”: Introducción al universo narrativo de Zoé Valdés. *Hispania*, 83 (1), 42-50.
- González, A. (2015). El otro teólogo, Borges: la muerte de la novela y El aleph. En: *El legado de Borges*. México: El colegio de México.
- González, A., González A. (2004). En la ciudad triste: París en la obra de Zoé Valdés. *Hispania*, 87 (4), 703-711.
- González, E. (1998). *Discurso, identidad nacional y literatura en Edgardo Rodríguez Juliá*. Recuperado de Proquest Dissertation and Theses (40835109).

- González, N. (2001). Seminario subregional sobre el desarrollo curricular para aprender a vivir juntos. La Habana: Secretaría de Estado de Educación. República Dominicana.
- Gramsci, A. (1999). *Selections from the Prison's Notebooks*. London: The Electric Book Company.
- Griesse, J. (2012). From Heaven to Hell: Revolutionary Dreams and Dystopia in Zoe Valdés's *La Nada Cotidiana*. *L'erudit Franco Español*, 1, 112-124.
- Guerrero, G. (2012). Barroco, neobarroco y neobarrosos: extemosidad y Extremo Occidente. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38, (76), 19-32.
- Guha, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica.
- Gutiérrez Girardot, R. (1989-90). *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*. Latin American Studies Center, 3. Maryland: The University of Maryland at College Park.
- Gutiérrez, J. (2006). Mujer y piratería en *Lobas de mar* de Zoé Valdés: género, travestismo y subversión. *Chasqui*, 35 (1), 54-68.
- Gutiérrez, J.I (2000). Premisas y avatares de la Novela-Testimonio: Miguel Barnet. *Revista Chilena de Literatura*, 56, 53-69.
- Habermas, J. (1981). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En: Samuel, R. (Ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- Hegel, G. W. (1988). *Hegel's Aesthetics Lectures on Fine Arts*. T. M. Knox (Trad.). Oxford: Clarendon Press.
- Higgins, A. (2000). *Constructing the Creole Archive. Subjects of Knowledge in the Mexican Bibliotheca Mexicana and the Rusticatio Mexicana*. Indiana: Purdue UP.
- Huaytán Martínez, E. (2012). *Testimonio de mujeres en el Perú (1974-1979). Inicios, cambios, diferencias y límites representacionales*. Tesis de Maestría. Lima: Pontificia Universidad Católica.
- Huaytán Martínez, E. (2014). Indigenismo, antropología y testimonio en el Perú: rupturas, ampliaciones y plataformas de representación. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XI, (80), 309-323.
- Hurtado, E. (2012). Intelectuales tradicionales, educación de las mujeres y maternidad republicana en los albores del siglo XIX en Chile. Traditional intellectuals, women

- education and republican motherhood at the start of the XIX century in Chile. *Acta Literaria*, 44, (1 Sem), 121-134.
- Igartúa Ugarte, I. Dostoievski en Bajtín: raíces y límites de la polifonía. *Epos*, XIII, 221-235.
- Igenschay, D. (2010). Exilio, insilio y diáspora: la literatura cubana en la época de la literatura sin residencia fija. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2, (1). En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen021/articulos02.htm>.
- Iglesias Berzal, M. (2005). Simón Bolívar: la oportunidad de Hispanoamérica en *El general en su laberinto*. *Mar Océana*, 16, 157-191.
- Illán Bacca, R. (2002). *Disfrázate como quieras*. Bogotá: Planeta.
- IMF. (2000). Recuperado de <http://www.imf.org/external/country/DOM/>
- Iñigo Madrigal, L. (1984). Miguel Barnet: una sola gran obra que intenta expresar la identidad cubana (entrevista). *Araucaria*, 25, 116-123.
- Irigaray, L. (1982). *Este sexo que no es uno*. Madrid: Saltés.
- Ivanov Mollov, P. (2006): Problemas teóricos en tomo a la parodia. El apogeo de la parodia en la poesía española de la época barroca. En: *Revista electrónica de estudios filológicos*, 11, 1-23. Recuperado de: <http://www.tonosdigital.es/ojs/indexo.php/tonos/article/view/Article/29>.
- James, H. (1899). "El futuro de la novela". En: *El futuro de la novela*. R. Yahni (Trad.). Madrid: Taurus. 41-52.
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- Jameson, F. (1992). Postmodernism and Consumer Society. Peter Brooker (Ed.). *Modernism/Postmodernism*. New York: Longman.
- Jump, J. D. (1972). *Burlesque*. London: Methuen.
- Kerber, L. (1976). The Republican Mother: Women and the Enlightenment - An American Perspective. *American Quarterly*, 28, (2), 187-205.
- Kristeva, J. (1967). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. *Crítica*, 239, 440-441.
- Lamborghini, O. (1973). *Sebregondi retrocede*. Buenos Aires, Ediciones Noé.

- Lamborghini, O. (2014). *El Fiord*. Barcelona: Ediciones Sin Fín.
- Larson, N. (1988). ¿Cómo narrar el trujillato?. *Revista Iberoamericana*, LIV, (142), 90-98.
- Lavrin, A. (1987). Women, the Family, and Social Change in Latin America. *World Affairs*, 150, (2), 109-128.
- Lecuna, V. (1996). *La ciudad letrada en el planeta electrónico. El intelectual latinoamericano en los tiempos del neoliberalismo*. Tesis Doctoral. Recuperado de Proquest Dissertation and Theses. (9728685).
- Lezama Lima, J. (1993). *La expresión Americana*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Lispector, C. (2000). *La hora de la estrella*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Livacic, E. (1991). Antiguas y nuevas crónicas de Indias, en *Actas Simposium “El V Centenario y el mundo hispánico”*. Japón.
- Lodge, D. (2013). The novel now. En: Mark Currie (Ed.), *Metafiction* (145-159). New York: Routledge.
- López de Haro, D. (1945). Carta del Obispo de Puerto-Rico... a Juan Díaz de la Calle, con una relación muy curiosa de su viaje y otras cosas. *Biblioteca Histórica de Puerto Rico...* por Alejandro Tapia y Rivera. 2da Ed., San Juan, 449-457.
- López, M. (2015). *Homosexuality and Invisibility in Revolutionary Cuba*. Reinaldo Arenas and Tomás Gutiérrez Alea. Woodbridge, VA: Tamesis.
- Lukács, G. (1971). *The theory of the novel. A Historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*. Anna Bostok (Trad.). London: Merlin Press.
- Lyotard, J.F. (1987). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MacGrath, C.A. (2012). “La música popular y la (de)construcción de la masculinidad dominicana de los márgenes en *Bachata del ángel caído* de Pedro Antonio Valdez”. En: *El sonido de la música en la narrativa dominicana. Ensayos sobre identidad, nación y performance*. Medar Serrata (ed.). Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños.
- Maduro, G. (2000). *Reconfiguración e interpretación de la identidad nacional en la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá*. (Tesis Doctoral). Recuperado de Proquest Dissertation and Theses. (9959206).
- Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- Maingueneau, D. (2015). Escritor e imagen de autor. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, 17-30.



- Manley, E. (2012). Intimate Violations: Women and the Ajusticiamiento of Dictator Rafael Trujillo, 1944-1961. *The Americas*, 69, (1), 61-94.
- Maravall, J.A. (1978). *La cultura del barroco*. Barcelona, Ariel.
- Mariaca, G. (2007). *El poder de la palabra. Ensayos sobre la modernidad de la crítica cultural hispanoamericana*. Santiago: Tajamar Editores.
- Marrero, C. (1968). *Luis Llorens Torres (18 - 1944); Vida y obra*. San Juan: Editorial Cordillera.
- Martell Morales, J. (2005). La heterotopía en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá. *Acta Literaria*, 31, 33-46.
- Martín Barbero, J. (2003a). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Martín Barbero, J. (2003b). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Editorial Nomos.
- Martínez, M. (2014). La estética objetual de Pedro Antonio Valdez en *Naturalez Muerta* y otros libros. *País Cultural*, IX, (16), 136-140.
- Mateo Del Pino, A., Gutiérrez, J. y Valdés, Z. (2004). Entrevista. En: *Hispanoamérica, Año 33*, (98), 49-60.
- McBride-Limaye, A. (1985) - Constructing the "New World" in the Works of Carlos Fuentes. *Comparative Civilizations Review*, 12, 44-67.
- Medrano, N. (entrevistador) & Valdez, P. (entrevistado) (2015, mayo 29). Pedro Antonio Valdez: en este país hay gente que "se la busca" pensando, en todas partes se da, pero a mí me duela que suceda en este país. *La República*. Recuperado de <http://www.listindiario.com/la-republica/2015/05/29/368945/pedro-antonio-valdez-en-este-pais-hay-gente-que-se-la-busca-pensando-en-todas-par>
- Meizoz, J. (2011). C'est que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur. *Argumentation et Analyse du Discourse*, 3. Recuperado de <http://aad.revues.org/index667.html>.
- Méndez, D. (2011). La bachata del gay volador: el desafío a la (homo) sexualidad y la identidad dominicana en la música de Andy Peña y en *Bachata del ángel caído* (1999) de Pedro Antonio Valdez. *América Latina Hoy*, 58, 51-62.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. (2002). Posoccidentalismo: Las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área. *Revista Iberoamericana*. LXVIII, (200), 847-464.

- Mignolo, W. (2007). "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto". En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (25-46). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Mignolo, W. (2009). *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad*, in Catalog of museum exhibit: Modernologies, Museo de Arte Moderno de Barcelona (Spanish translation of "Coloniality: The Darker Side of Modernity."), 39-49.
- Miller, S. (2010). *Embodied Exiles in Contemporary Cuban Literature: Zoé Valdés and Mayra Montero*. (Tesis Doctoral). Recuperado de Proquest Dissertation and Theses. (3412078).
- Miranda, M. y Vallejo, G. (Comp. ). (2005). *Darwinismo social y eugenesia en el mundo latino*. Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina Editores.
- Mondragón, R. "Gramática y revolución (2010). "Un comentario a la polémica filológica de 1842". En: C. Gómez Álvarez, J. MacGregor Zárata, M. y Ozúa Castañeda (Coords.) 1810, 1910: Reflexiones sobre dos procesos históricos. Memoria, México, FFyL UNAM, 351-372.
- Moraña, M. (1995). De la ciudad letrada al imaginario nacionalista: Contribuciones de Ángel Rama a la invención de América. En: *Esplendores y miserias del siglo XIX: Cultura y sociedad en América Latina*. Beatriz González Stephan, Javier Lasarte et al (Eds.). Caracas: Monte Ávila Editores. pp. 41-52.
- Moraña, M. (2005) "Baroque, Neobaroque, Ultrabaroque: Disruptive Readings of Modernity". En *Hispanic Baroques: Reading cultures in context*. Nicolas Spadachini y Luis Martín Estudillo. Nashville: Hispanic Issues, 31. Vandervilt UP.
- Moraña, M. (2005a). *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Moraña, M. (2005). Baroque/Neobaroque/Ultrabaroque: Disruptive Readings of Modernity. En *Hispanic Baroques. Reading Cultures in Context*. N. Spadaccini y Luis Martín Estudillo (eds.). Nashville: Vanderbilt UP. pp. 241-282.
- Moreiras, A. (1999). *Tercer Espacio: Literatura y duelo en América Latina*. Santiago: ARCIS/LOM Ediciones.
- Moreiras, A. (2001). *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin América Cultural Studies*. Durham & London: Duke University Press.
- Moreno, F. (1992). La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias. (Sobre una modalidad de la novela hispanoamericana actual). *Acta Literaria*. Universidad de Concepción. 147-155.
- Moreno, M. (2012). The Literary Canon and Puerto Rican National Culture. En *Family Matters*. Virginia, VA. University of Virginia Press. pp. 15-50.

- Motta, C. and Saez, M. (2013). *Gender and Sexuality in Latin America. Cases and Decisions. Books. Book 57.* [http://digitalcommons.wcl.american.edu/facsch\\_bks/57](http://digitalcommons.wcl.american.edu/facsch_bks/57)
- Mueler, E. (1984, agosto 20). Octavio Paz: “Nunca he elogiado una dictadura”. *El país*. Recuperado de [http://elpais.com/diario/1984/08/20/cultura/461800805\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1984/08/20/cultura/461800805_850215.html).
- Muriente Pérez, J. (2011). Puerto Rico y en el colonialismo del siglo XXI. *Cuadernos Americanos*, 138, 41-62.
- Murray, N. (1979). Socialism and Feminism: Women and the Cuban Revolution, Part Two. *Feminist Review*, 3, 99-108.
- Neira Palacios, E (ed). (2011). *La función social y política del escritor en América Latina*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Noguerol Jiménez, F. (1992). “El dictador latinoamericano (Aproximación a un arquetipo narrativo)”. *Philología Spalensis*, 7, 91-102.
- Nouzeille, G. (1997). La esfinge del monstruo: Modernidad e higiene racial en *La charca de Zeno Gandía*. *Latin American Literary Review*, 25, (50), 89-107.
- Oleza Simón, J. (2002). Realismo y naturalismo: la novela como manifestación de la ideología burguesa. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Ortega y Gasset, J. (1975). *Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela*. Revista de Occidente, Madrid.
- Ortiz Cebeiro, C. (1998). “La narrativa de Zoé Valdés: Hacia una reconfiguración de la narración cubana”. *Chasqui*, 27, (2), 116-127.
- Orwell, G. (2014). *1984*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Pacini Hernández, D. (1990). “Love, Sexuality and Gender Relations in Dominican Bachata”. *Popular music*, 9, (3), 351-367.
- Pacini Hernández, D. (1991). “La lucha sonora”: Dominican Popular Music in the Post Trujillo Era. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 12, (2), 105-123.
- Padilla, H. (1998). *Fuera del juego*. Miami: Ediciones Universal.
- Paschen, H. (1993). La “novela testimonio” - rasgos genéricos. *Iberoamericana (1977-2000)*, 17, (3/4), 38-55.
- Patiño, R. (2006). Debates teóricos en torno a la literatura latinoamericana: el surgimiento de un nuevo proyecto teórico (1975-1985). *Orbis Tertius*, 11, (12), 1-10.
- Patrino, L. (2007). Configuración de un espacio conflictivo: la Bahía de Guánica en una crónica de Edgardo Rodríguez Juliá. *Iberoamericana Nueva Época*, 28, 43-52.

- Paz, O. (1976). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Pedreira, A. (1912). *Insularismo; ensayos de interpretación puertorriqueña*. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños.
- Penenrey, J. (2014). *Carnaval de sodoma* de Pedro Antonio Valdez: retratos y vestiduras travestis. *Perífrasis*, 5, (10), 77-93.
- Pérez-Ortiz, M. (2000). "Del voyeur al mirón: la palabra es la técnica objetivante en los textos de E. Rodríguez Juliá". *Revista Iberoamericana*, LXVI (192), 511-532.
- Perivolaris, J. (1999). Heroes, Survivors, and History: Edgardo Rodríguez Juliá and Puerto Rico's 1898. *The Modern Language Review*, 94, (3), 691-699.
- Pertierra, A. (2008). En Casa: Women and Households in Post-Soviet Cuba. *Journal of Latin American Studies*, 40 (4), 743-767.
- Peset, J. (2005). Giuseppe Sergi y el fin del resorgimiento italiano. En: Marisa Miranda y Gustavo Vallejo (Comp.), *Darwinismo social y eugenesia en el mundo latino*. (351-362). Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina Editores.
- Phaf, I. (1997). Rodríguez Juliá, o las metamorfosis del Volky doméstico. *Iberoamericana*, 67/68, 156-167.
- Picón Salas, M. (1994). *De la conquista a la Independencia [1944]*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, R. (2007). *Respiración artificial* (5ta Ed.). Madrid: Editorial Anagrama.
- Pizarro Cortés, C. (2010). "¿Debería aceptar yo sin más, las paparruchas y embustes de vuestros cronistas?". Las nuevas crónicas de indias como reescrituras del descubrimiento y la conquista. *Alpha*, 31. 215-230.
- Posse, Abel. (1992). La novela como nueva crónica de América. Historia y mito. En: *De conquistadores y conquistados*. Karl Kohut (Ed.). Frankfurt am Main: Vervuert. pp. 249-255.
- Prieto, J. (2002). La inquietante extrañeza de la autoría: Borges, Macedonio Fernández, y el "espectro" de las vanguardias. *Latin American Literary Review*, 30, (59), 20-42.
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rancière, J. (2006). Política, identificación, subjetivación. En *Política, policía, democracia*, Santiago, LOM.
- Rancière, R. (2001). Ten Theses on Politics. *Theory & Event*, 5, (3).
- Rancière, R. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Manuel Arranz (Trad.). Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

- Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia (s)*. Santiago: Editorial Palinodia.
- Ricoeur, P. (2000). *Del Texto a la Acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ríos Ávila, R. (1992): “La invención de un autor: escritura y poder”. En: Duchesne Winter, Juan (comp.): *Las tribulaciones de Juliá* (33-62). San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Rivera Santini, C. (2000). La noche oscura del Niño Avilés: La importancia del mito y la utopía en la construcción de lo histórico. *Milenio: Revista de artes y ciencias*, 4, 189-203.
- Rivero, E. (1987). “Acerca del género ‘Testimonio’: textos, narradores y ‘artefactos’”. *Hispanamérica*, 16 (46-47), 41-56.
- Roa Bastos, A. (1983) *Yo, el supremo*. Madrid: Cátedra.
- Robinson, N. (2006). Women’s Political Participation in the Dominican Republic: The Case of the Mirabals sisters. *Caribbean Quarterly*, 52 (2/3), 172-183.
- Rodríguez Juliá, E. (1991). *La noche oscura del Niño Avilés*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Rodríguez Chacón, I. (2013). Una “bildungsroman” en el exilio cubano: te dí la vida entera de Zoé Valdés. En: *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*. Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete Navarrete (Eds.). pp. 407-416.
- Rodríguez Julia, E. (1981). *Las tribulaciones de Jonás*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 40-41.
- Rojas Herazo, H. (2013). *En noviembre llega el arzobispo*. Madrid: Carpe noctem.
- Rojas, R. (2006). *Tumbas sin sosiego. Revolución disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.
- Ross, C. B. (1988). Miguel Barnet. 'Mi voz no queda atrapada debajo de las piedras'. *Voces de América Latina*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 103-119.

- Rozencvaig, P. (1996). La complicidad del lenguaje en *La nada cotidiana*. *Revista Hispánica Moderna*, 49, (2), 430-433.
- Sabó, M. (2009). Crítica y revisión del canon de la literatura Latinoamericana: apuntes de una discusión abierta. *Actas de II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*. Centro de Estudios de Literatura Argentina.
- Said, E. (1996), *Representaciones del intelectual*, Paidós Studio: Barcelona.
- Sánchez, L. R. (1978). *La guaracha del Macho Camacho*, 5ta Ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Sánchez, L. R. (1988). *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Sancholuz, C. (2002). Puerto Rico en cuestión: identidad nacional y escritura en crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá. *Iberoamericana Nueva Época*, 6, 67-80.
- Sancholuz, C. (2005). *Ficciones de la puertorriqueñidad. (Construcciones discursivas de las identidades nacionales en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá y Manuel Ramos Otero)*. Recuperado de: [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar).
- Sancholuz, C. (entrevistadora) & Rodríguez Juliá, E. (entrevistado). (2007). "Siempre he concebido la literatura muy apegada a la 'voz de la tribu'". *Iberoamericana, Nueva Época*, 28, 168-173.
- Santini Rivera, C. La noche oscura del niño Avilés: La importancia del mito y la utopía en la construcción de lo histórico. *Milenio. Revista de artes y ciencias*, Universidad de Puerto Rico, 4, 189-203.
- Santos, L. (2003). Melodrama y nación en la narrativa femenina del Caribe contemporáneo. *Revista Iberoamericana*, LXIX, (205), 953-968.
- Sarduy, S. (1993). *De donde son los cantantes*. Roberto González Echeverría (Ed.). Madrid: Cátedra.
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de la Plata.
- Sarlo, B. (1995). *Borges, un escritor de las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- Schmitt, C. (2005). *El nomos de la tierra. En el derecho de gentes del "Jus publicum Europaeum"*. Dora Schilling Thon (Trad.). Buenos Aires: Editorial Struhart.
- Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Estela Dos Santos (Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Schwindt-Bayer, L. (2006). Still Supermadres? Gender and Policy Priorities of Latin American Legislators. *American Journal of Political Science*, 50 (3), 570-585.

- Serrata, M. (2009). Literatura y poder: la invisible presencia de Trujillo en *Over*. *Revista Iberoamericana*, LXXV, (226), 109-123.
- Shaw, D. (1995). The Post-Boom in Spanish American Fiction. *Studies in 20th Century Literature*, 19 (1), 11-27.
- Silveiro, R. (entrevistadora) & Valdez, P. (entrevistado) (2015). Pedro Antonio Valdez: madurez y talento. Recuperado de <http://rosasilverio.blogspot.com.co/2007/08/pedro•antonio•valdez•talento•y•ejemplo.html>.
- Skłodowska, E. (1991a). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Amsterdam: John Benjamins.
- Skłodowska, E. (1991b). Hacia una tipología del testimonio hispanoamericano. *Siglo XX/20th Century*, 8, 111-121.
- Skłodowska, E. (1993). Testimonio mediatizado: ¿Ventriloquía o heteroglosia? (Barnet / Montejo; Burgos / Menchú). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38, 81-90.
- Smith, V. (1993). "Eva sin paraíso: una lectura feminista de *Jardín* de Dulce María Loynaz. *NRFH*, XLI, (1), 263-277.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones Fundacionales. Las novelas nacionales de Latinoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Spires, R. (1984). *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the New Spanish Novel*. Lexington: University of Kentucky.
- Spivak, G. (1988). "¿Puede hablar el sujeto subalterno?". *Orbis Tertius*. 3, (6), 175-235.
- Swingewood, A. (1988). *Novela y revolución*. México: Fondo de Cultura Económica. Televisión española (entrevistador) y Octavio Paz (entrevistado). (1977). *Octavio Paz, poesía y humanidad*. Recuperado de <http://estebanlopezgonzalez.com/2015/06/01/octavio•paz•poesia•y•humanidad/>.
- The National Puerto Rican Chamber of Commerce (2015). *Puerto Rico's Economy: A Brief History of Reforms from the 1980s to Today and Policy Recommendations for the Future*. Washington, DC: sin autor.
- Timmer, N. (2007). Crisis de representación en tres novelas cubanas: *La nada cotidiana* de Zoé Valdés, *El pájaro, pincel y tinta china* de Ena Lucía Portela y *La última playa* de Atilio Caballero. *Iberoamericana*, LXXIII, (218), 259-274.
- Toledo, Aida. *La Hora de la Estrella* de Suzana Amaral y *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos: Acerca de una Discusión sobre la Pobreza y la Marginalidad. University of Alabama. La Sección de Español de la Universidad

- Torres Nebrera, G. (1997-98). Los géneros literarios y la superación de sus límites. Concepto y práctica del transgénico. CAUCE, *Revista de Filología y su Didáctica*, 20-21, 287-304.
- Torres-Robles, C. (1999). La mitificación y desmitificación del jíbaro como símbolo de la identidad nacional puertorriqueña. *Bilingual Review / La revista bilingüe*, 24, (3), 241-253.
- Trías Monge, J. (1999). *Puerto Rico: las penas de la colonia más antigua del mundo*, Ángel J. Casares (trad.). Editorial Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, San Juan, Puerto Rico.
- Turner, V. (1964). Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage. The Proceedings of the American Ethnological Society, The Symposium on New Approaches to the Study on Religion, 4-20.
- Turner, V. (2007). Liminality and Communitas. En Henry Bial (Ed.), *The Performance Studies Reader* (2da Edición) (358-374). London, Routledge.
- Twinam, A. (1999). *Public Lives, Private Secrets: Gender, Honor, Sexuality, and Illegitimacy in Colonial Spanish America*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Ureña, S. (1975). *Poesías completas*. 5ta Ed. Santo Domingo, Publicaciones de la Secretaría de Estado de Educación: Bellas Artes y Cultos.
- Valdés, Z. (1997). *Café nostalgia*. Barcelona: Planeta.
- Valdés, Z. (2009). *La cazadora de astros*. Barcelona: Debolsillo.
- Valdez, P. (2000). *Bachata del ángel caído*. San Juan: Editorial Isla Negra.
- Valdez, P. (2012). Pedro, el musical. En: Medar Serrata (Ed.), *El sonido de la música en la narrativa dominicana. Ensayos sobre identidad, nación y performance* (311-316). Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños.
- Valdez, P. (2012). Pedro, el musical. En: Medar Serrata (Ed.), *El sonido de la música en la narrativa dominicana. Ensayos sobre identidad, nación y performance* (311-316). Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños.
- Weber, M. (1984). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Yurkievich, S. (2015). Residencia en la tierra: paradigma de la primera vanguardia. Recuperado de <http://www.neruda.uchile.cl/critica/syurkievich.html> .
- Zapata, J. (2011). Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor. *Lingüística y Literatura*, 60, 35-58.
- Zapata Olivella, M. (1967) *Chambacú corral de negros*. Medellín: Editorial Bedout.



Zevallos Aguilar, J. (1998). A propósito de “Andean Lives”. Gregorio Mamani y Asunta Quispe Huaman. Apuntes sobre la hipercanonización del testimonio y negligencias de la crítica del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24 (48), 241-248.