

El litoral y otros espacios na(rra)cionales en la literatura puertorriqueña del siglo XX

Mydalis M. Lugo Marrero

Tesis sometida en cumplimiento parcial

de los requisitos para el grado de

MAESTRA EN ARTES

en

Estudios Hispánicos

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

RECINTO UNIVERSITARIO DE MAYAGÜEZ

2011

Aprobado por:

_____	_____
Manuel Valdés Pizzini, PhD	Fecha
Miembro, Comité Graduado	
_____	_____
Francisco García Moreno Barco, PhD	Fecha
Miembro, Comité Graduado	
_____	_____
Jacqueline Girón Alvarado, PhD	Fecha
Presidenta, Comité Graduado	
_____	_____
Jaime L. Martell Morales, PhD	Fecha
Director del Departamento	
_____	_____
Rosita Rivera, PhD	Fecha
Representante de Estudios Graduados	

Abstract

The purpose on this thesis is to give a clear view of the most representative Puerto Rican literature work of the XX century, analyzing the construction of the geographical, cultural, social and political space, most specific the littoral space, as a vital point on the national and cultural identity definition. The first chapter gives some ideas on the real and fictional space and the landscape. The second chapter proposes that the theme of racism is spatially constructed in *Insularismo* of Antonio S. Pedreira. The third chapter analyzes the spatial metaphors of *Balada de otro tiempo* by José Luis González. The forth chapter examines the architectural space of the house and the symbolism that encloses the space of the mangrove in *La casa de la laguna* by Rosario Ferré. Last chapter studies the carnivalization of the costal space and their subjects in *El cruce de la Bahía de Guánica* by Edgardo Rodríguez Juliá.

Resumen

Esta tesis tiene como propósito analizar y describir la construcción del espacio geográfico, cultural, social y político, específicamente del litoral, como un punto vital en la definición de la identidad nacional y cultural en obras representativas de la literatura puertorriqueña del siglo XX. El primer capítulo establece algunas ideas en torno al espacio, tanto real como fictivo, y el paisaje. El segundo capítulo propone que el tema del racismo se construye espacialmente en *Insularismo* de Antonio S. Pedreira. El tercer capítulo analiza las metáforas espaciales de *Balada de otro tiempo* de José Luis González. El cuarto capítulo examina la arquitectura de la casa y la simbología que encierra el espacio del mangle en *La casa de la laguna* de Rosario Ferré. Por último, el quinto capítulo estudia la carnavalización del espacio de la costa y de los sujetos en *El cruce de la Bahía de Guánica* de Edgardo Rodríguez Juliá.

© Mydalis M. Lugo Marrero

2011

Dedicatoria

*Porque siempre han llegado a mí en su
justa medida, en el momento preciso: mi hija y mi madre.
A Papá, por acompañarme en el camino de la vida.*

Agradecimientos

Una de las tareas más difíciles de un escritor es consignar su agradecimiento, en breves palabras, a todas aquellas personas que apoyaron directa e indirectamente el trabajo. Quizás nos acecha el terrible miedo al descuido de olvidar a alguien que colaboró con nosotros en algún momento. De antemano, agradezco infinitamente a todos los que han servido de apoyo para que pudiera completar este esfuerzo.

En primer lugar, quiero agradecer al Programa Sea Grant de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, y a su director, el señor Ruperto Chaparro Serrano, por darme la oportunidad de trabajar durante los últimos dos años al tiempo que florecía este trabajo. Sin su ayuda, este logro hubiera estado precedido de un pedregoso camino. Al Centro Interdisciplinario de Estudios del Litoral que ha sido, durante mis últimos dos años, mi casa, y a todo el excelente equipo de trabajo que allí se aúna, por ser una familia extendida. Estoy en deuda con el que ha venido a ser mi maestro en estos últimos cuatro semestres: Manuel Valdés Pizzini. Agradezco cada uno de sus acertados comentarios, sus enseñanzas y sus largas conversaciones. Le agradezco también haberme inspirado a aprehender la costa y el mar, de otra manera, como un cuerpo lleno de múltiples significados, y porque casi por osmosis me nutrí de un mar de conocimiento.

Agradezco a mi directora de tesis, Jacqueline Girón Alvarado, porque todavía no he conocido alguien que pueda transmitir, con melodiosa voz, amor a la palabra, a la poesía. Por todo lo que aprendí en sus cursos, por las otras miradas a la literatura que nacieron de sus conversaciones en clase, agradezco su esfuerzo y, más que nada, su tiempo. A Francisco García Moreno Barco, porque durante el tiempo que trabajé con él mi amor por la palabra escrita creció, y la valoración por la escritura tomó otro giro.

A Manuel Frontera, amigo y empleado del equipo de Préstamos Interbibliotecarios de la Biblioteca del recinto, le agradezco cada uno de los esfuerzos realizados para conseguir el material para este estudio y por ayudarme en mis olvidos y descuidos involuntarios.

A mis familiares, mi madre y mis hermanos, que han apoyado siempre esta investigación. Por su apoyo y amor, estoy eternamente agradecida. A mi adorada hija, por inspirarme y fortalecerme cada día. A mis amistades y a todos aquellos que han estado conmigo hace muchos años y a los que han llegado a mi vida muy recientemente, por apoyar mis metas y alentarme en todo momento, vaya a ellos mi genuino agradecimiento.

Además de los vivos, quiero agradecer a cada uno de los autores de las lecturas que pasaron por mis manos, porque me inspiraron y me hablaron de horizontes todavía desconocidos. Sus justas palabras, sus teorías o sus diversas formas de aprehender el mundo, específicamente el espacio, iluminaron, en gran parte, este análisis. A esos muertos, que aún viven y transitan en nuestra escritura, les doy las gracias.

Índice

Abstract.....	ii	
Resumen.....	iii	
Derechos de autor.....	iv	
Dedicatoria.....	v	
Agradecimientos.....	vi	
Índice.....	viii	
Capítulo primero: Introducción		
Introducción: El espacio na(rra)cional en el discurso.....	2	
El espacio na(rra)cional.....	4	
El litoral como paisaje.....	11	
Cartografías espaciales.....	14	
Capítulo segundo: La racialización del espacio del litoral en <i>Insularismo</i> de Antonio S. Pedreira.....		16
Capítulo tercero: El campo/costa, la altura/bajura y el jíbaro/mulato: Binomios espaciales claves en <i>Balada de otro tiempo</i> de José Luis González.....		31
Capítulo cuarto: <i>La casa de la laguna</i> : La crisis en el espacio en la obra de Rosario Ferré.....		50
Capítulo quinto: La plaza por la playa: El carnaval en <i>El cruce de la Bahía de Guánica</i> de Edgardo Rodríguez Juliá.....		68
Conclusión	90	
Apéndices	95	
Bibliografía	106	

Lista de Apéndices

Apéndice I: Mapa que ilustra la ubicación del pueblo de Guayama.....	96
Apéndice II: Foto de la Central Aguirre, Guayama, P.R. (1899-1990).....	97
Apéndice III: Foto del arrabal La Playita ubicado en la Laguna del Condado en Santurce (1955).....	98
Apéndice IV: Portada de la novela <i>La casa de la laguna</i> de Rosario Ferré, Editorial Vintage Español (1997).....	99
Apéndice V: Foto de la vista de la playa del Escambrón.....	100
Apéndice VI: Foto de la Casa de la cascada que diseñó Frank Lloyd Wright.....	101
Apéndice VII: Foto de la Cárcel de San Quintín del estado de California.....	102
Apéndice VIII: Imagen del panóptico de Bentham.....	103
Apéndice IX: Imagen de una tarjeta postal de la playa Copacabana que se encuentra en <i>El Cruce de la Bahía de Guánica</i>	104
Apéndice X: Imagen del volky de Roberto que se encuentra en <i>El Cruce de la Bahía de Guánica</i>	105

Capítulo 1

Introducción

Introducción: El espacio na(rra)cional¹ en el discurso

“El discurso es a la vez plenitud y riqueza indefinida.”

Michel Foucault

Liberarse de la tradición, para acercarse a un texto literario, no solo parece una empresa titánica, sino imperiosa, ya que posibilita un acercamiento crítico menos prejuiciado y categórico. Cuando abordamos un texto con el conjunto de nociones históricas, culturalmente aprendidas, creamos, incluso forzosamente, hilos de continuidad entre una obra y otra, destacamos influencias, repeticiones y encajonamos textos, cual si fueran libros en anaqueles, épocas y movimientos². A este tipo de acercamiento Michel Foucault le llama análisis del pensamiento, el cual “[. . .] es siempre alegórico en relación con el discurso que utiliza” (*La arqueología del saber* 45). Es un viaje cíclico que busca colocar la obra en un punto de esa esfera. Para Foucault:

¹ Utilizo el término na(rra)cional, usado nítidamente por Luis Felipe Díaz, para resaltar la narrativa como una forma más de construir o deconstruir la nación. Los espacios fictivos, narrativos, en un juego bidimensional, vienen a significar espacios nacionales.

² Sobre este punto, Foucault señala:

Nada sería más falso que ver en el análisis de las formaciones discursivas una tentativa de periodización totalitaria: a partir de cierto momento y durante cierto tiempo, todo el mundo pensaría de la misma manera, a pesar de las diferencias de superficie, diría la misma cosa, a través de un vocabulario polimorfo, y produciría una especie de gran discurso que se podría recorrer indistintamente en todos los sentidos. Por el contrario, la arqueología describe un nivel de homogeneidad enunciativa que tiene su propio corte temporal, y que no lleva con él todas las demás formas de identidad y de diferencias que se pueden señalar en el lenguaje; y a ese nivel, establece una ordenación, unas jerarquías, todo un brotar, que excluyen una sincronía masiva, amorfa y dada globalmente de una vez para siempre. En esas unidades tan confusas a las que llaman “épocas”, hace surgir, con su especificidad, “periodos enunciativos” que se articulan, pero sin confundirse con ellas, sobre el tiempo de los conceptos, sobre las fases teóricas, sobre los estadios de formalización, y sobre las etapas de la evolución lingüística. (*La arqueología del saber* 247)

El análisis del campo discursivo se orienta de manera muy distinta: se trata de captar el enunciado en la estrechez y la singularidad de su acontecer; de determinar las condiciones de su existencia, de fijar sus límites de la manera más exacta, de establecer sus correlaciones con los otros enunciados que pueden tener vínculos con él, de mostrar qué otras formas de enunciación excluye. (45)

Este análisis es lo que comprende la arqueología del saber de Foucault. La comparación arqueológica entonces posee un efecto multiplicador y no unificador (268).

El objetivo de esta tesis consiste en transitar por ciertos espacios privilegiados o demonizados en la literatura puertorriqueña para auscultar cómo se presenta el litoral y la edificación de la casa en relación con la construcción de la identidad nacional. La selección de las obras a analizarse es puramente personal. Este trabajo discute cómo estas obras se insertan en un juego de significados. Para ello, nos interesa ver las diferencias discursivas y espaciales entre uno y otro texto. Como bien indica Foucault: “[. . .] no hay enunciado en general, enunciado libre, neutro e independiente, sino siempre un enunciado que forma parte de una serie o de un conjunto, que desempeña un papel en medio de los demás, que se apoya en ellos y se distingue de ellos: se incorporan siempre a un juego enunciativo, en el que tiene su parte, por ligera e ínfima que sea” (166). Como no hay enunciados libres, sino más bien entrecruzados, también hay múltiples lecturas, que permiten establecer correlaciones y puntos de contactos entre una obra y otra. Esas correlaciones, esos juegos, esas reescrituras y replanteamientos espaciales, esas contradicciones que busca la arqueología del saber de Foucault, son los abordajes en este trabajo. Por tal razón, las metamorfosis, las transformaciones, las transgresiones en las representaciones espaciales (des)unificadoras, dentro de la narrativa, son piezas claves aquí. Asimismo, se analiza cómo todos estos significados responden a un *ethos* cultural, económico y político que altera las

relaciones humanas y espaciales. Este diálogo textual apunta a comprender el tratamiento de lo posmoderno entendiendo las representaciones espaciales modernas. También, se analiza cómo se produce el espacio en términos de modos de producción, relaciones sociales, usos de tierra, organización, dominio y comunicación, entre otros factores.

El espacio na(rra)cional

“Todo lo que el hombre hace está vinculado a la experiencia del espacio.”

E. Hall

Las personas forman parte de espacios que, en una relación recíproca, influyen sus experiencias de vida. El espacio, como bien indica Henri Lefevre, es cuantitativo, geométrico y matemático (223). No es otra cosa que el ambiente, el medio físico, en el que los seres humanos se desarrollan, se adaptan y se desenvuelven. El espacio está constituido por una serie de elementos físicos perceptibles, como: la atmósfera, la extensión, las distancias, los contornos, los saberes, los materiales, los recursos, los objetos de consumo y los seres humanos que lo delimitan. La ciudad, por ejemplo, se caracteriza por su entramado de bloques y de calles –muchas veces cuadrado–, su alcaldía, su iglesia, su plaza y su infraestructura. La ciudad es el lugar privilegiado de intercambio material y simbólico³. Por su parte, el bosque se destaca por proyectar, gran parte de las veces, una naturaleza primigenia, un espacio arropado por la inmensidad, la profundidad y la pureza; mientras que, para muchas culturas, el litoral emerge como un espacio abierto que bordea los límites del territorio.

El espacio es dinámico, pero también es relativo. En el sentido lato de la palabra, es un medio físico finito, conformado por una serie de elementos constituyentes –que varían de un

³ Citado en Néstor García Canclini (11).

entorno a otro—, y que está frente a nosotros. En principio, el espacio natural y material es público⁴. Los significados que le otorgamos pueden o no serlo. Por ejemplo, los significados, que le conferimos a determinado espacio, establecen ideas prefiguradas que cargan, positiva o negativamente, la percepción y la relación que podemos establecer con él. Estas ideas lo dotan de un sentido social y cultural en tanto y en cuanto se le valora, se le categoriza y se configuran las bases de las prácticas sociales. Como consecuencia de la atribución de significados, el espacio es naturalizado⁵, es decir, adquiere toda la polisemia de significados que se le atribuyen (social, política, histórica y económicamente), por lo que ambas cosas —espacio y significado— parecen naturales ante los sujetos. Si el espacio depende de los significados que le otorgamos y, más que nada, de las relaciones que se desarrollan en él, por parte de los seres que lo habitan, podemos decir que el dinamismo del espacio es relativo. En espacios menos dinámicos, menor es también la acción humana, así como la intensidad del ser en este entorno. Todo esto apunta a que hay una relación dialéctica entre el espacio natural y el social (David Harvey 26). A propósito del espacio edificado, Paul Zumthor explica que este deja de ser un lugar como los demás y pasa a ser socializado. Asimismo: “La baja densidad de población en muchas regiones y, en otras, la concentración de los hombres en aglomeraciones muy densas contribuyen a acusar estos contrastes en la experiencia cotidiana” (89). La apreciación y la comprensión del espacio varían de lugar en lugar y de cultura a cultura. En este sentido, el espacio se configura, siempre es semantizado o, de otra manera, su dinamismo depende directamente de la morfología de los seres que lo dominan. Por ello el espacio no es, de ninguna manera, un objeto estable de reflexión,

⁴ Los espacios no pueden ser públicos y privados al mismo tiempo (Don Mitchell 136).

⁵ Véase Harvey (227).

puesto que depende de la percepción del individuo, como operación de conocimiento⁶, de su función social y de sus circunstancias (Zumthor 45). Y es que, en efecto, la percepción posee horizontes de otras posibilidades de comprensión,⁷ de otras perspectivas y significados y, con esto, genera nuevos conocimientos. Mediante la perspectiva y el horizonte de esta, las cosas se modifican, se transforman, adquieren nuevas distancias.

Los espacios son lugares narrativos, discursivos, imaginados, construidos y habitados. Son, según afirma Foucault, un continente del poder social⁸. Narrar el espacio, o narrarlo como telón de fondo, puede ser de alguna forma u otra un acercamiento ontológico. Cuando leemos el espacio, cartografiamos su metamorfosis, sus valores. Asimismo, textualizarlo permite entendernos a nosotros mismos, entender a otros o entendernos mediante el acercamiento a otros. Mapear⁹ los espacios nos permite entender su relación con el poder y la dominación y, tal y como indica Otto Friederich, “[. . .] la situación espiritual de la existencia humana” (54).

Los orígenes de los estudios del espacio, dentro de la filosofía, están marcados por el temporalismo¹⁰. Samuel Alexander afirmaba que: “[. . .] no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin

⁶ Véase Merlau-Ponty.

⁷ Véase Husserl (91).

⁸ Citado en Harvey (282).

⁹ Como bien señala Harvey: “Mapping is a discursive activity that incorporates power” (*Justice, Nature and the Geography of Difference* 112).

¹⁰ Por lo mismo, ya Heidegger advierte, en *El concepto del tiempo*, que la constitución ontológica del *Dasein* es la temporalidad. Es a partir de ella que se puede aprehender la historicidad (13).

espacio [. . .]; el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial.”¹¹ Afirmar que el espacio es temporal implica reconocer su historicidad, su pasado, su ahora y su futuro.

En esta línea, surge el espacialismo como una nueva actitud que viene a reflejar la preocupación del estar ahí existencial. Ya Heidegger, en su obra *El arte y el espacio*, hablaba del *ser-ahí* (yo soy, el *Dasein*) como el ente que se caracteriza por el hecho de *ser-en-el-mundo*. El término *Dasein*, en la filosofía de Heidegger, viene a significar la existencia humana, estar en el mundo (*El concepto del tiempo* 28). El espacio, retomando a Einstein –nos recuerda Heidegger– no es nada en sí mismo. Tampoco existe un espacio absoluto. El espacio existe, en efecto, a través de los cuerpos y de las energías contenidas en él. De nuevo: para que haya una valoración y una aprehensión del espacio, deben existir seres que lo habiten, lo conformen, lo delineen, lo moldeen. Dice Heidegger que: “espaciar es, en sí, la liberación de sitios, donde los destinos del hombre existente se proyectan con el bien de una acción, o en la desdicha del exilio, o frente a la experiencia de ambos” (*El arte y el espacio* 2). Escribir sobre el espacio es espaciar, es una forma de liberar. Para Heidegger, narrativizar y textualizar el espacio no solo libera, sino que es el embrión del *Dasein*, puesto que el mundo, como espacio o medio, es lo que posibilita el *ser-ahí* o, en otras palabras, la existencia del *Dasein*. Dicho de otra forma, el *Dasein* no existe a menos que haya sido arrojado al mundo o al espacio.

Por su parte, el espacio narrativo se caracteriza por una serie de escenas y un campo de visión que involucra, no solo la descripción escénica, sino también la acción, el diálogo.¹²

Partiendo de las ideas de José Ortega y Gasset cuando dice “[. . .] es el arte doblemente irreal; primero, porque no es real, porque es otra cosa distinta de lo real; segundo, porque esa cosa

¹¹ Citado en *Espacio y novela*, de Ricardo Gullón (1).

¹² Véase Gabriel Zoran (326).

distinta y nueva que es el objeto estético lleva dentro de sí como uno de sus elementos la trituración de la realidad” (141), podemos afirmar que el espacio dentro del texto siempre va a ser irreal. Sin embargo, si entendemos que la obra de arte por ser una invención, muchas veces nutrida del mundo, es solo una aproximación a la realidad física del escritor, el espacio que en ella tiene lugar puede ser, a su vez, un medio expresivo de dicha realidad. Aunque se nutra de esa realidad inmediata, que es la vida y el mundo, la historia va a estar caracterizada por la opacidad que proviene de la subjetividad y de la inventiva de su creador. Cuando se habla de espacio narrativo, fictivo o inventivo, se anula de inmediato su carácter puramente real, aunque su representación esté moldeada por ella. Por ello, para Ricardo Gullón: “El espacio inventivo existe a partir de la invención misma; esta le confiere su consistencia y con ella su realidad” (2).

Más adelante añade:

El espacio literario es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia. Lo que no está en el texto es la realidad, lo irreductible a la escritura. Una de las funciones del yo narrador consiste en producir ese espacio verbal, un contexto para los movimientos en que la novela se resuelve; espacio que no es reflejo de nada, sino invención de la invención que es el narrador, cuyas percepciones (trasladas a la imaginación) la engendran. (2)

En otras palabras, el espacio de la ficción literaria es una abstracción derivada de la realidad (Gullón 3) y no la realidad misma. Es producto de nuestra percepción¹³, por lo tanto, “se contrae o se dilata según las leyes de la percepción” (Gullón 33). Toda apropiación del espacio, dice Paul Zumthor, incluye un aspecto irracional y fantástico (17).

¹³ La esencia de la percepción es “fundar o inaugurar conocimiento” (Merleau-Ponty 18).

El espacio fictivo es también verbal (Gullón 90). Si nombrar es crear, hacer existir¹⁴, el espacio narrativo emerge por medio del lenguaje. Aprender el espacio implica aprender el lenguaje que lo conforma, del cual surge. El lenguaje permite sistematizar un conjunto de apreciaciones espacio-temporales. Las percepciones y las representaciones mentales, que hacemos del espacio, son unificadas y conformadas a través del lenguaje, la palabra hablada. Para comprender el espacio, por ejemplo la costa, hay que acercarse a “la multiplicidad de narrativas que la van construyendo como telón de fondo” y convertirlo en “protagonista y espacio vital de esas vidas” (Manuel Valdés Pizzini 16). El espacio, en efecto, se aprecia por medio de la distancia que mantengamos con sus sujetos o sus personajes. Para entender las ideologías de determinada sociedad, debemos profundizar en las formas en que las personas configuran el espacio.

Pero ¿cuál es la importancia, la función o el papel del espacio dentro de la literatura? Para Teresa Zubiaurre, “[. . .] el espacio es una noción histórica, de tal forma que sus características e importancia semántica dependen en gran medida de las diferentes épocas literarias” (21). El espacio está cargado de un sentido histórico, pero también político, producto de nuestros acercamientos, apreciaciones y juicios. Tales aproximaciones responden a los significados que le demos en un momento dado, en un tiempo histórico determinado. Si afirmamos que hay historicidad¹⁵ en el espacio, este tiene capacidad para transformarse por las acciones sociales que se entretienen en él. La historicidad, según Heidegger, “es el carácter ontológico del *Dasein* humano” (*El concepto del tiempo* 12). Por lo mismo, el espacio también está cargado de ideología. Entendiendo la historicidad del *Dasein*, comprendemos el tiempo. El *Dasein* es el

¹⁴ Merleau-Ponty afirma que: “[. . .] la palabra es la esencia del objeto [. . .]” (195).

¹⁵ Según Heidegger, “Por historicidad se entiende el ser histórico de aquello que es en cuanto historia” (*El concepto del tiempo* 11). La historicidad es la temporalidad del *Dasein*; su existencia deviene en historia.

tiempo, según Heidegger (*El concepto del tiempo* 104). En otras palabras, las acciones humanas, el acontecer, la realidad, en el tiempo-espacio, constituyen el punto de partida de la historicidad del ser. Por ello, es siempre pertinente ver la evolución o el tratamiento del espacio a la luz de los cambios históricos y políticos. De lo que se trata es de entender la dinámica de la espacialización del tiempo y la temporalización del espacio. En palabras de Gullón, “Situado en el espacio, el hombre lo está necesariamente en el tiempo de ese espacio –y no de otro–” (38).

Fernando Aínsa, en su libro *Espacio literario y fronteras de la identidad*, afirma que: “Todo espacio que se crea en el espacio del texto instaurationa una gravitación, precipita y cristaliza sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que le otorgan su propia densidad en lo que es la continuidad exterior del espacio mental. En resumen, en lo que es la creación de un espacio estético” (54). El espacio narrado –espacio también estético– contiene altos grados de referencialidad con el espacio real y esto es dado por la percepción del autor. Cuando analizamos el espacio, profundizamos en los modos en que la sociedad configura el poder. Las ideologías se construyen también espacialmente. Entonces, entender el espacio es una manera de entender su ideología.

Dentro de la literatura, el espacio puede ser metáfora, metonimia o leitmotiv. En este sentido tropológico, el espacio es discursivo. En su excelente estudio, *Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*, Mijail Bajtín propone el concepto de cronotopo como una metáfora “[. . .] que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo” (1). Indica el teórico ruso que los géneros literarios responden a una serie de cronotopos. El cronotopo “[. . .] penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (2). Su principio básico es el tiempo. La importancia de la relación intrínseca que tiene el tiempo y el espacio en una obra es que determina la imagen del ser humano. En efecto, el cronotopo define

la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad (79) y es el centro organizador de los principales acontecimientos argumentales de la obra (83).

El litoral como paisaje

“Landscape is ever an invention.”

Paola Giacomoni

*“El paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu,
sus melancolías, sus placideces, sus anhelos.”*

Azorín

Al igual que la cultura, la tradición, la sexualidad, y otros conceptos, el término paisaje es un constructo cultural. Para Maderuelo, “[. . .] el paisaje no es un ente objetual ni un concepto de elementos físicos cuantificables, tal como lo interpretan las ciencias positivas, sino que se trata de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada” (12). Un punto fundamental que establece Maderuelo es que el paisaje se construye a partir de la interpretación. Cuando narrativizamos el espacio, este se convierte en paisaje. De cierta forma, el espacio no es paisaje si no hasta que se produzca, por parte del observador, un juicio estético, una interpretación. El litoral, como espacio y como paisaje, puede ser leído, analizado e interpretado. Para hablar de paisaje, hay que tener en cuenta ciertos aspectos que son similares o comunes en unos espacios geográficos particulares. Por ejemplo, nuestro litoral posee una serie de características (arrecifes de coral, manglares, lagunas costeras, fauna y flora, clima) afines a otros litorales tropicales del mundo.

La construcción del paisaje literario procede de los espacios físicos reales que producen cierta fascinación para el espectador. En otras palabras, el paisaje debe reflejar la percepción que

tiene el observador de un espacio geográfico real. Cuando se narrativiza el espacio, se manejan ciertos mapas espaciales que hacen que el lector los reconozca y que se hagan inteligibles frente a sus ojos. Es en el paisaje, como bien señala Manuel Valdés Pizzini, que “[. . .] se entrelaza la naturaleza, la cultura y la historia, formando un espacio ocupado por la gente, los significados, las edificaciones, los asentamientos, las actividades productivas y las narrativas elaboradas sobre el entorno” (*Revista de Ciencias Sociales* 14). El paisaje y la mirada, entonces, son dos conceptos que deben tratarse como indisolubles. No se puede hablar de paisaje sin hablar de la mirada.¹⁶ Cuando miramos el paisaje, lo inquirimos y mediante esta apreciación visual tratamos de captar tanto la esencia, como sus múltiples caras. De este modo, lo que nos lleva a percibir el paisaje, entiéndase la mirada, no puede dissociarse del cuerpo. Por lo mismo, Merlau-Ponty afirma que no hay espacio sin cuerpo (110):

En tanto que tengo un cuerpo y obro a través de él en el mundo, el espacio y el tiempo no son para mí una suma de puntos yuxtapuestos, pero tampoco, por otro lado, una infinidad de relaciones cuya síntesis haría la conciencia y en la que implicaría mi cuerpo; no soy dentro del espacio y del tiempo, no pienso el espacio y el tiempo; soy *en* el espacio y *en* el tiempo, mi cuerpo se aplica a ellos y los abarca (153).

El paisaje es el producto de un imbricado sistema de asociaciones y de correspondencias entre el ser y el espacio. Es también una de las tantas máscaras de la ideología. Por medio de este, se controlan los significados (Don Mitchell 100) y se refuerza el poder al crear símbolos (109).

El litoral puede ser –para muchos– un espacio de transición, pues linda entre el mar y la tierra. Para Bonnie J. MacCay: “Coasts –the littoral– have features that make them ‘liminal,’ that

¹⁶ Sobre este punto, véase la *Fenomenología de la percepción* de Merlau-Ponty.

is, neither one thing nor the other, transitory, and on the threshold” (7). Según la antropóloga, la costa engloba los mares y las tierras costeras y los espacios intermedios. Se extiende también más allá de los bordes de la tierra hacia las aguas (10). Por lo mismo, sus límites son fluidos y difíciles de definir¹⁷ (8). Es un espacio dinámico, en términos físicos y biológicos, puesto que es transformado continuamente por el oleaje, las corrientes, el viento y la erosión, entre otros procesos naturales. Según MacCay, “Littoral means of or on the shore –especially a seashore, brushed by the tides” (8). El litoral, o la costa, contiene energía y, por consiguiente, su forma es variada y evoluciona constantemente. Este espacio, en las zonas tropicales, se caracteriza por una topografía en particular, por ejemplo: las dunas de arena, los manglares, las playas, las bahías, las ensenadas, las radas, los puertos, los humedales, etc.

Como bien acierta a señalar Manuel Valdés Pizzini: “El paisaje costero, malentendido y menospreciado, es un espacio vital donde se forjan importantes identidades” (*Revista de Ciencias Sociales* 12). Es también un refugio del trabajo industrial, la migración y las autoridades. Dada a su importancia como espacio liminar, la costa provee los significados para importantes transiciones, construcciones y deseos identitarios (Valdés Pizzini, *MAST* 41). La costa, asimismo, es un paisaje marítimo producto de complejos procesos históricos que provee la materia prima con la que los intelectuales y los escritores puertorriqueños reflexionan sobre la identidad y las representaciones de lo que es ser puertorriqueño.

¹⁷ Según explica McCay, en la teoría cultural, liminar significa un fenómeno que no es posible categorizar ya sea por su ambigüedad, su ambivalencia, la desorganización que lo caracteriza, y todas las implicaciones culturales de miedo, de riesgo, de daño y de peligro del cual ha sido dotado: “Liminal also refers to a transitional condition, as in the phrase, in the liminal state between life and death” (8).

Cartografías espaciales

Inscribir discursiva y espacialmente la nación o los espacios na(rra)cionales es un proyecto similar a la labor de un cartógrafo, quien intenta representar, en escala reducida, pero lo más veraz posible, unos lugares y unos espacios. El escritor, en este sentido, es un cartógrafo, que traza mapas culturales, políticos y sociales con el fin de hacer emerger, de un conjunto de signos, una ideología, una realidad, una polisemia de significados. La literatura, como el mapa, es un instrumento de conocimiento, de orientación. Por medio de ella, conocemos los significados que se le han atribuido al espacio. Al igual que un mapa, una obra literaria proyecta, orienta y encierra una simbología particular, además de que sirve a una ideología.

En los siguientes capítulos, veremos cómo las cartografías espaciales proyectan diversos modos de aprehender la puertorriqueñidad. Proponemos que el espacio, como el elemento constitutivo más importante en la vida del ser humano, se redefine y se re-conceptualiza constantemente. El espacio se transforma y se reinterpreta dado a las relaciones y las prácticas (sociales, políticas, económicas y físicas) de los sujetos que lo atraviesan. Esas transformaciones y esos tratamientos espaciales, algunos generacionales, otros de época, constituyen un punto clave en las obras de *Insularismo* de Antonio S. Pedreira, *Balada de otro tiempo* de José Luis González, *La casa de la laguna* de Rosario Ferré y *El cruce de la Bahía de Guánica* de Edgardo Rodríguez Juliá.

Capítulo 2

La racialización del espacio del litoral en *Insularismo* de Antonio S. Pedreira

La racialización del espacio del litoral en *Insularismo* de Antonio S. Pedreira

“Race, like gender and sexuality, is a geographical project.

*Race is constructed in and through space, just as space is
often constructed through race.”*

Don Mitchell

La narrativización del litoral, como espacio y paisaje, es el producto de un entramado histórico que ha venido a significar modos diversos de aprehensión. Por medio de un discurso dialógico recurrente, el litoral se ve como un espacio metafórico de lo nacional. Señala Teresa Zubiaurre que:

El espacio, pues, además de un componente fundamental dentro de la estructura narrativa (aspecto sincrónico) es, por otra parte, un contenido, un tema que evoluciona dentro del texto como intertextualmente (aspecto diacrónico del espacio) y que a lo largo de la historia literaria presenta particulares transformaciones, muchas veces de carácter paródico y metafictivo¹⁸. (63)

La literatura ha servido para consagrar ciertos espacios; otras veces ha textualizado espacios inhóspitos. El espacio o *locus*¹⁹ textual está intrínsecamente ligado a la descripción. Espacios apacibles y agradables se presentan como *locus amoenus*²⁰ (Maderuelo 173). Como

¹⁸ Este término se refiere al proceso de reflexión sobre la literatura dentro de la propia literatura.

¹⁹ A propósito, Zumthor explica que los términos que proceden de esta raíz “designan el emplazamiento en el que se encuentra un objeto determinado” (51).

²⁰ Según narra Zumthor, este término “es un tema literario y pictórico de uso constante entre los siglos IX y XVI: formalmente heredado de los antiguos, pero revitalizado en la tradición medieval, renovado en sus funciones bajo la influencia de las descripciones exegéticas del Edén” (105).

bien indica Maderuelo, en el Renacimiento, el *locus amoenus*²¹ ideal debían ser los espacios naturales, seguros, parcialmente domesticados y aislados del mundo público. Por tanto, tenían que ofrecer una belleza acogedora que fuera, para el ser humano, remedio contra las aflicciones y un remanso de paz, de descanso y solaz espiritual (174).

Por otra parte, el *locus horridus*, según apunta Maderuelo, se caracteriza por sus cualidades negativas. Son espacios amenazantes y peligrosos para las personas, lugares que no propician la meditación. Este espacio fue asociado con los siguientes elementos: la montaña inmensa, la selva oscura, el mar proceloso y el estéril desierto. El litoral, en *Insularismo*, se presenta como *locus horridus*, como un espacio semiotizado negativamente, pues todo lo que entra por él, como los negros esclavos, es coercitivo. Rafael Acevedo Rodríguez ha visto muy bien esa antropogeografía (geografía humana) y distinción geopolítica que encontramos en el texto pedreriano: “Por tanto el lugar de la identidad es la altura, vista como refugio. Entramos en la dialéctica del arriba/abajo, el polo blanco que desde arriba se inmuniza/el polo negro habitante de la costa. No es difícil imaginar la montaña como un panóptico, y con ello un ejercicio de poder donde los “otros” están sujetos por una estricta diagramación espacial” (313). En efecto, el espacio, como veremos en estas páginas, se racializa.

En su intento por comprender e interpretar “[. . .] ¿cómo somos? o a un ¿qué somos? los puertorriqueños globalmente considerados” (37), Antonio S. Pedreira, en su libro *Insularismo*, parte de la mezcla de razas para analizar y explicar los problemas nacionales. Es en el mestizaje entre negros y españoles, según este, donde se origina gran parte de nuestros conflictos personales y colectivos. En la sección “El hombre y su sentido,” Pedreira sostiene que la entrada

²¹ Para ver otros lugares agradables o metáforas espaciales textualizadas en la literatura puertorriqueña, véase la disertación *Tradicón y trasgresión* de Jaime Martell Morales (140-142).

de esclavos negros a la Isla creó “uno de los magnos problemas sociales [. . .],” pues: “El elemento español funda nuestro pueblo y se funde con las demás razas. De esta *fusión* parte nuestra *con-fusión*” (45). En esta “*con-fusión*” queda abolido el elemento indígena, dado a que este, cuantitativamente, no constituyó un número significativo, como consecuencia de su pronta merma a causa del sistema de trabajo forzado, la explotación y las enfermedades que trajeron los españoles durante la conquista y la colonización de la Isla. La exclusión de los indígenas, en la formación del puertorriqueño, le permitió al autor reforzar sus prejuicios y la discriminación hacia los puertorriqueños con ascendencia negra. El autor establece una relación directa entre la raza negra y el espacio de la costa. En primer lugar, porque los negros aquí son los otros, los extranjeros²², los africanos esclavizados, el elemento que origina nuestra equívoca psicología, según Pedreira. En segundo lugar, porque este elemento entra por la costa, por el litoral. El mar²³ aquí se racializa, en un sentido negativo, puesto que ha permitido la entrada de los negros, los intrusos. La racialización, en efecto, produce un vínculo estrecho entre sangre y tierra (Don Mitchell 262). Más que una zona en transición, el litoral se presenta como un espacio de discordancia. Esta correlación que establece el autor es clave, en la medida en que, como bien indica David Harvey, entender el dominio del espacio pone a la luz la forma en la que las personas o los grupos dominan la producción y la organización del espacio con el fin de ejercer control en este (246).

²² Sobre los extranjeros, Otto Friedrich señala que este concepto se ha utilizado para diferenciar aquel elemento de lo propio y lo familiar, de lo conocido, por tanto, de lo bueno. De esta manera, remite a lo desconocido, lo malo, lo ajeno (89).

²³ Para una comparación entre la metáfora del mar de Pedreira y de Unamuno, véase la disertación doctoral de Jaime Martell (69-70).

El negro se asocia al espacio geográfico de la costa, zona territorial devaluada por el autor, ya que su incursión atenta contra la homogeneizante agenda culturalista de los intelectuales treintistas²⁴. La racialización alude a aquellos procesos culturales, sociales e históricos que reproducen la desigualdad basada en criterios raciales: “El racialismo se refiere a los procesos históricos, sociales y estructuras que explican la diversidad humana desde una perspectiva racial. Estos otorgan significado racial a una práctica social, no clasificada previamente como tal y que perpetua desigualdades” (Alegría Ortega 23). En *Insularismo*, este proceso está cargado de menosprecio hacia los negros y está vinculado al espacio del litoral. Ese sentimiento, además, se encubre con cierto paternalismo, como acertadamente ha advertido Juan Gelpí. Dentro de la racialización del espacio o la espacialización de la raza cobra importancia la ordenación y la regulación²⁵ de la vida y de las actividades de estos grupos en espacios geográficos.

Desde las primeras páginas del ensayo, advertimos el racismo abierto hacia la raza negra. Según Idsa E. Alegría Ortega: “El racismo sostiene la existencia de un orden racial y afirma la inferioridad innata o “natural” de un grupo humano sobre otro o, lo que es lo mismo, la superioridad del colectivo propio” (20-21). Así, en una escala de valores, Pedreira sitúa la raza blanca como “La raza superior que daba la inteligencia [. . .]” (45), mientras que inferioriza la raza negra como: “la llamada raza inferior que aportaba obligatoriamente el trabajo [. . .]” (46). De tal modo, el binomio blanco/negro, y que corresponde al de civilización/barbarie, se

²⁴ Para un panorama del pensamiento que definía el sentir de los intelectuales y su agenda culturalista, véase el libro *Un país del porvenir*, de Silvia Álvarez Curbelo. Sobre el papel de Pedreira como intelectual, José Juan Beauchamp explica: “Ante la crisis económica, social, cultural y política de la identidad nacional puertorriqueña, Pedreira aspira a que la élite intelectual, la “minoría culta” recupere, por lo menos en el plano cultural, el papel que en el papel económico tuvieron los hacendados un tiempo; es decir, que asumiera la posición rectora, que estableciera la continuidad cultural [. . .] que creyó rota” (266-267).

²⁵ Véase Don Mitchell (230).

constituye como eje central del discurso del conflicto racial pedreriano, dado a que estos han sido dotados de significados evaluativos:

La raza blanca era legislativa, la negra ejecutiva; una imponía el proyecto y ordenaba; la otra ofrecía el brazo y obedecía; mientras la europea era dueña de vidas y haciendas la africana (sic) no podía disponer ni siquiera de sus sentires. Tampoco tenía que preocuparse por nada, ni pensar en cosa alguna, ya que la raza mandataria se ocupaba de pensar por todos, conservando de esta manera su fuerza moral sobre el conjunto. (46)

Según se constituye en su análisis, la raza blanca, europea y superior es la creadora, mientras que la negra está destinada a trabajos técnicos. Para el ensayista, la diferenciación y, por consiguiente, lucha entre estas razas es irreconciliable, por lo que el mulato se encontrará dividido interiormente y oscilará entre una y otra raza: “Luchan en el mestizo dos razas antagónicas de difícil conjugación y opuestas culturas. Entre una, que es la superior, y la otra que es la inferior, el mulato será siempre elemento fronterizo, participante de ambas tendencias raciales que acrecentará con el tipo que escoja para un segundo enlace: el mestizo, el blanco o el negro” (46-47). Al igual que el litoral, el negro se presenta como un ser fronterizo. Según Pedreira, el mulato que se cruce con un negro o mestizo, en vez de un blanco, será un “tipo de fondo indefinido y titubeante” (47). Más adelante señala que el mulato:

Vive del presente inmediato, defendiéndose de todos y de sí mismo, sin volcar pautas en el ambiente, prudente e indeciso, como el hombre que se encuentra cogido entre dos fuegos. Necesita una mayor cantidad de reservas de una u otra raza para resolver su situación. Es un hombre de grupo que colabora y no crea, que sigue y no inicia, que marcha en fila y no es puntero. Por lo general, carece de fervores para ser capitán. (47)

Frente al mulato, el único que adquiere mayor valor y estima, para el autor, es el jíbaro (47). Este se constituye como el puertorriqueño por antonomasia. El carácter biologicista, que se desprende de los juicios valorativos de Pedreira, le permitió clasificar, ordenar, valorar y jerarquizar la raza negra y, dentro de ella, sus diferentes variaciones. Por tal razón, el grifo, mezcla del mulato y del negro, cobra mayor valor frente al mulato:

Decidido y vehemente lucha el grifo desde el fondo de su conciencia por un pleno reconocimiento de sus facultades y por un tratamiento igualitario que le asegure su parte de oportunidad en la vida. En él hay una actitud subconsciente de reivindicación del esclavo. El mulato no se decide a tanto: es demasiado armónico para caer a un lado. Por el contrario (sic) el grifo con la poca sangre blanca que abona su derecho aspira y ambiciona y su resentimiento encuentra válvula de escape en la democracia. (48-49)

Si bien lo anterior parece reivindicar, en menor grado, la ascendencia negra en el grifo, pues tiene más valor que el mulato, la misma es rápidamente aplacada, ya que la fusión entre las razas resulta en lo que ha denominado “una guerra civil biológica” (49). Este afán por ordenar, según acierta señalar José Juan Beauchamp, pone al relieve el clasismo del ensayista, así como su intento de “poner la casa en orden” en tiempos modernos (267), siempre y cuando fuera una casa cuyos habitantes blancos estuvieran ligados al pasado hispánico.

La “guerra civil biológica” produce en nosotros los puertorriqueños, según Pedreira, una equívoca psicología²⁶, lo que lo lleva a explicar nuestra docilidad permanente y la rebeldía momentánea:

²⁶ El problema de la tesis de Pedreira, dice Jorge Duany, fue configurar la cultura en términos psicológicos como si existiera una sola esencia del puertorriqueño (181): “Esta confusión entre el nivel colectivo y el individual lleva al absurdo de postular que, como el estado puertorriqueño carece de

En instantes de trascendencia histórica en que afloran en nuestros gestos los ritmos marciales de la sangre europea somos capaces de las más altas empresas y de los más esforzados heroísmos. Pero cuando el gesto viene empapado de oleadas de sangre africana quedamos indecisos, como embobados ante las cuentas de colores o amedrentados ante la visión cinematográfica de brujas y fantasmas. (50)

Como bien ha señalado Juan Gelpí: “[. . .] en *Insularismo* (sic) se advierte una verdadera fobia a la mezcla, a la heterogeneidad racial” (*Literatura y paternalismo en Puerto Rico* 57). La xenofobia pedreriana, que pretende justificar el prejuicio y el racismo, perpetúa la desigualdad, el menosprecio y el odio por criterios raciales hacia esa otredad históricamente marginada y oprimida: la raza negra. El racismo, como indica Michel Wierviorka, puede manifestarse por medio de la segregación, la violencia y la discriminación (citado en Alegría Ortega 22). En el discurso pedreriano, el odio racial es matizado por el paternalismo; sin embargo, la segregación a la que han sido sometida los negros se institucionaliza y muestra de ello es su representación discursiva. La segregación tiene lugar cuando separan a los negros al espacio geográfico de la costa.

Para Pedreira, los negros siempre han sido una minoría: “[. . .] la raza negra que nunca ha logrado entre nosotros supremacía de población sobre la blanca” (46). Tal argumento será contrarrestado por José Luis González en su ensayo *El país de cuatro pisos: Notas para una definición de la cultura puertorriqueña* y su novela *Balada de otro tiempo*. En *El país de cuatro pisos*, González sostiene, por medio de la metáfora espacial, que nuestro primer piso social y cultural está constituido, precisamente, por los negros: “[. . .] los primeros puertorriqueños

soberanía, también los cinco millones y pico de puertorriqueño tienen unas relaciones inciertas y dependientes de los demás” (181).

fueron en realidad los puertorriqueños negros”²⁷ (20). Más adelante reafirma el predominio de la vertiente afroantillana por cuestiones demográficas, económicas y sociales (37). Omitiendo y soslayando, con autoridad y certeza, lo que significó cuantitativamente la población de ascendencia negra, Pedreira devela una contradicción: si cuantitativamente la población negra nunca tuvo un valor significativo ¿cómo es que cualitativamente esa misma población, todavía para 1934, contribuía considerablemente en la formación de nuestro carácter como pueblo? Un hecho fehaciente que Pedreira oblitera es que, como bien indica Francisco A. Scarano: “[. . .] mientras operó dicho tráfico, llegaron muchos más africanos que europeos a América” (110). Añade, más adelante, que en menos de diez años los esclavos africanos constituyeron el grupo más numeroso de la población isleña (222). Ciertamente, la discriminación y el prejuicio de Pedreira hacia la raza negra hay que buscarlo, como indica José Luis González en: “[. . .] el relativo ascenso social del negro y el mulato bajo el régimen colonial norteamericano [. . .]” (*Literatura e identidad nacional en Puerto Rico* 54) o, según Arcadio Díaz Quiñones, en la mayor democracia racial que la colonia norteamericana imponía (*La crisis social y cultural de los años treinta* 40).

La organización y la distribución espacial de la población negra y blanca cobra importancia. El negro casi siempre permanecerá en la costa o la ciudad. La caña, por consiguiente, también estará asociada a esta población y se presentará con resentimiento, puesto

²⁷ Cabe destacar que una de las influencias medulares en el pensamiento de José Luis González es la teoría marxista. En gran medida, su metáfora espacial es influenciada por la de Karl Marx, la que representa cómo está estructurada la sociedad. El edificio al que hace referencia Marx está dividido en dos partes: la superestructura y la base. La base es la parte del edificio que asegura las relaciones de producción. Esta está constituida por el sistema económico de la sociedad de determinado momento. Ambas partes, la base y la superestructura, mantienen una relación dialéctica, lo que impide que una pueda existir sin la otra. La ideología, de acuerdo con la metáfora del edificio que propuso Marx, es parte de la superestructura y es producto de la existencia económica y social.

que provocó grandes cambios y desplazamientos espaciales, económicos y sociales, además de que fue un monopolio dirigido por corporaciones absentistas.²⁸ Por tal razón, el paisaje de la costa se cañaveriza. La contraparte del mulato será “El jíbaro –raíz de nuestra cultura,” gente blanca de la montaña (159). A diferencia de aquél, el jíbaro se sitúa en el campo. Este espacio se presenta como el lugar idílico del verdadero puertorriqueño, pues fue, en términos industriales, el menos colonizado. Ese factor dotaba a este espacio de un carácter natural, a diferencia de la costa o la bajura, espacio que propició otros modos de producción industriales. Ya Pedreira inicia este tema largamente trabajado en la literatura puertorriqueña. Advierte el autor, cuando habla del criollo: “Dadivoso y cordial, hospitalario y fiestero, ha tenido que refugiarse en la astucia para protegerse del *atropello* de la zona urbana y de *la negra competencia de la costa*” (47). La costa, entendiéndose el litoral, se presenta como un espacio hostil, pues ahí habita y se congrega el negro que: “[. . .] ha ido adueñándose de las faenas rudas de nuestras costas y centrales” (48).

Sin duda alguna, la influencia de la teoría del determinismo²⁹ biológico llevó al ensayista a ver al negro y el mestizaje como una raza y un proceso negativo e inferior: “En el fondo de nuestra población encontraremos sin ardoroso empeño una pugna biológica de fuerzas disgregantes y contrarias que han retardado la formación definitiva de nuestros modos de pueblo” (50). En el mestizaje está, según Pedreira, la base de nuestra actitud sumisa, lo que nos ha llevado a ser colonia sucesiva de dos imperios. Por lo tanto, el cruzamiento racial ha agregado a nuestro carácter “una fuerte capacidad de asimilación” (51). Esto es lo que define nuestra subordinación y sometimiento perenne:

²⁸ De esa reflexión pedreriana, surge la metáfora de “la tierra que se nos va de las manos” (58).

²⁹ Juan Flores apunta, en *Insularismo e ideología burguesa: Nueva lectura de Antonio S. Pedreira*, a la desacertada influencia del determinismo racial en el autor (53).

El señor y el peón que viven en nosotros no logran limar sus asperezas y aparejamos a nuestra condición de amos la triste situación de inquilinos perpetuos. La firmeza y la voluntad del europeo retienen a su lado la duda y el resentimiento del africano. Y en los momentos más graves nuestras decisiones vacilan en un ir y venir sin reposo buscando su acomodo. Nuestras rebeldías son momentáneas; nuestra docilidad permanente. (50)

Según el ensayista, el mestizaje entre negro y español ha conducido al sometimiento, al pacifismo, la resignación, la docilidad, el apocamiento y la mansedumbre del puertorriqueño, lo que nos ha ganado el mote de ser “un pueblo triste,” “un pueblo deprimido,” “pueblo difícil de complacer porque somos difíciles de comprender.”

Es importante destacar que, desde la estructura del ensayo, se prefigura el acercamiento a este espacio periférico que es el litoral. El ensayo consta de cinco partes: *La brújula del tema; Biología, geografía, alma; El rumbo de la historia; Viejas y nuevas taras;* por último, *La luz de la esperanza*. Ya la palabra brújula, en la primera parte, denota el comienzo de la metáfora³⁰ náutica de travesía y de exploración en la que se configura gran parte del escrito. A modo de analogía, estas primeras páginas funcionan como el instrumento que se utiliza para la orientación marítima. El autor, como un capitán, nos dirigirá por este viaje marítimo. El título de la segunda parte del ensayo, específicamente la palabra geografía, sugiere el análisis del espacio. Por otra parte, las subdivisiones de la tercera parte: *Levando el ancla, Buscando el puerto, e Intermezzo: una nave al garete*, retoman el lenguaje marítimo, y nos regresa a la metáfora náutica que iniciaba el capitán-autor en las primeras páginas. *Nos coge el holandés*, última subdivisión de la tercera parte, recoge el temor y la poca valentía de los puertorriqueños, incluso, para defenderse

³⁰ Acertadamente señaló Ortega y Gasset: “Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas” (43).

contra los enemigos en el litoral. La metáfora del mar es clave dentro de *Insularismo*. Para emprender el viaje y la revisión por nuestra historia, Pedreira nos conduce al mar, pero esta vez, al mar muerto: “Para lanzarnos al mar muerto de los tres primeros siglos de historia, no necesitamos cartas de mar: ni escollos, ni arrecifes, ni bajos ni corrientes difíciles arredran al viajero” (66). En el siglo XIX, por ejemplo, “permanecemos parálíticos y endeblés dentro de las fronteras insulares” (134). Nuestra personalidad, señala el autor, navega a la deriva, aunque no ha naufragado (107). El mar, advierte Luis Felipe Díaz, significa “[. . .] el lugar común de la incertidumbre que brinda la travesía por la modernidad” (296).

El espacio geográfico, es decir, la tan comentada insularidad, es lo que ha propiciado “el apagamiento de la voluntad” (56). En este punto, es necesario señalar que, como bien indica Ricardo Gullón, “Las islas son formas naturales del círculo, macrocosmos de la figura simbólica característica de la separación y la incomunicación [. . .]” (28). Espacio (Isla³¹) y apocamiento son conceptos estrechamente vinculados para Pedreira, pues el primero condiciona en gran medida nuestra actitud que es, en todo momento, negativa. La insularidad nos trae “cataclismos geográficos inevitables” (56). En cuanto al paisaje, este aparece feminizado ante los ojos del autor: “nuestro paisaje posee un sentido mesurado y armoniza con la geografía y la etnografía. Nada de fuerza, de estruendo o de magnitud.” Más adelante añade: “[. . .] es un paisaje tierno, blando, muelle, cristalino.” La geografía determina nuestro paisaje: “Somos un pueblo ajeno a la violencia y cortésmente pacífico, como nuestro paisaje.” Predomina su machismo, cuando feminiza el territorio al comparar el paisaje con la danza, por su “condición femenina, blanda y

³¹ Zumthor advierte que fue durante los siglos XV al XVIII que la imagen arquetípica de la isla fue una de las constantes de la mitología. La isla también está caracterizada por su encierro, por el océano que la rodea, “negación de lo que es exterior a ella” (241).

romántica” (165). La misoginia espacial de Pedreira sostiene que somos tan dóciles como el paisaje, porque el paisaje es la mujer, encarna lo femenino.

Hay cierto fatalismo cuando Pedreira habla de nuestra geografía, también del tamaño de nuestra isla: “Para colmo de la desesperación nos cupo la desgracia de caer aislado del mundo y ser entre las Grandes, la menor de las Antillas. Esto nos privó de la autoridad que dan las grandes masas de pueblos a las demandas del respeto universal. Nuestra patria ha añorado siempre ese bulto de tierra tan necesario para servir de fondo” (61). Luego, señala: “En proporción a su tamaño se desarrolla su riqueza, y por lo tanto su cultura. Siendo geográficamente el centro de las dos Américas, su falta de volumen, su carencia de puertos y de comercio en grande la convierte en rincón” (61). Para Pedreira, ser habitantes de una isla, con un espacio de tierra tan reducido, imposibilita que formemos parte de un continente, lo que ha cultivado el sentimiento de no sentirnos antillanos: “[. . .] somos simplemente insulares que es como decir insulados en casa estrecha” (62). “La tierra, pues, reduce el escenario en que ha de moverse la cultura. De ser otra nuestra topografía, otro hubiese sido también el rumbo de nuestra historia” (62). Nuestra Isla no solo es reducida, en el sentido geográfico, también nos incomunica, nos aísla: “El aislamiento y la falta de iniciativas nos condenan a recibir los cambios literarios del mundo con lamentable retraso” (67). Las limitadas dimensiones geográficas, para él, producen el aislamiento (135). Comenta: “Aislamiento y pequeñez geográfica nos han condenado a vivir en sumisión perpetua, teniendo como única defensa no la agresión, sino la paciencia [. . .]” (139). Nuestro sentido de inferioridad es corolario de nuestras limitaciones geográficas (178). Nuestra personalidad se encoge como la geografía (62). El complejo del colonizado, como diría Fanon y Sartre, impregna de desasosiego todo el análisis geográfico del ensayista. Según Pedreira, el nombre de nuestra Isla no responde a nuestra realidad, puesto que carecemos de naturaleza y de topografía

admirables. Nuestra Isla es pobre en recursos minerales, está despoblada de árboles, tiene una reducida ornitología, carece de desiertos, de profundos precipicios y de picachos inaccesibles (58-59). Con gran amargura, el autor entiende que son los nombres de los cayos y de los islotes los que mejor definen nuestra limitada dimensión espacial: “[. . .] los pobres islotes que nos rodean y que en cambio muestran en su nomenclatura una expresiva honrada de nuestra realidad: *Caja de muerto, Desecheo, la Mona, Monito, Pata de Cabra, Culebra ...*” (129).

En *Insularismo*, hallamos todo un pantónimo que perpetúa la negatividad hacia ese espacio liminar que es el litoral. Luz Aurora Pimentel, en su libro *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en textos narrativos*, indica que el pantónimo es la permanencia implícita de la nomenclatura a lo largo de todo el desarrollo descriptivo (26). Este pantónimo, en la obra de Pedreira, conforma un repertorio de imágenes asociadas a la vida marítima, a la costa, al litoral: “Por lo general, carece de fervores para ser capitán” (47); “Todo el sistema de condiciones en que históricamente flota es lo que aquí entenderemos por cultura puertorriqueña” (41); “el cinturón de mar que nos rodea” (140); “salgamos a pescar, aunque nos coja el holandés” (141); “En el siglo XIX empezamos a vislumbrar, entre la bruma, las costas de nuestra conciencia colectiva” (145); “una mano guerrera nos quebrantó el timón, quedando nuestra nave al garete” (146); “hay que bucear los vínculos en nuestro ensimismamiento” (171); “juventud aún atontada ante el vocerío de dos costas opuestas” (173); “muy contados son los profesores que se atreven a salir a pescar en aguas profundas por temor a que los coja el holandés” (181). Por medio del lenguaje, el espacio del litoral se presenta como una zona de transición, de ambivalencia, que ha propiciado sujetos en fuga, dóciles y, lo que es peor, ha incapacitado la constitución de la nación misma.

En *Insularismo*, advertimos un racismo explícito hacia los negros, que se construye a partir del espacio. La costa o el litoral se racializa, puesto que todo lo que ha entrado por ahí atenta, según el autor, contra la unidad de la cultura puertorriqueña y contra nuestra identidad nacional. A diferencia de Pedreira, José Luis González reivindica la raza negra y, con ella, el espacio del litoral, a través de metáforas espaciales, puesto que ahí es que convive el verdadero puertorriqueño. Esa propuesta es la que atenderemos en el próximo capítulo.

Capítulo 3

El campo/costa, la altura/bajura y el jíbaro/mulato: Binomios espaciales claves en *Balada de otro tiempo* de José Luis González

El campo/costa, la altura/bajura y el jíbaro/mulato: Binomios espaciales

claves en *Balada de otro tiempo* de José Luis González

*“La balada de otro tiempo,
la guerra, la paz,
la ambición, los sueños,
y la historia se va repitiendo.
Cada cual tiene su cuento que contar,
cada persona viviendo su momento...
y la historia se va repitiendo.”*

Roy Brown

Balada de otro tiempo, novela publicada por José Luis González en 1978, recoge las ideologías, las costumbres y las tradiciones de la sociedad puertorriqueña de las primeras décadas del siglo XX. Un tema muy presente, a través de toda la narración, es la oposición existente entre los espacios campo/ciudad, centro/periferia que corresponden, a su vez, al de jíbaro/mulato. El tema del adulterio que hilvana toda la novela es solo un pretexto para exponer, según el autor: “[. . .] la coexistencia en Puerto Rico de dos mundos distintos e incluso contrapuestos: el de la montaña y el de la costa” (Arcadio Díaz Quiñones, *Conversación con José Luis González* 56). González parodia la ideología y el discurso oficializado por muchos escritores de estas décadas, en la medida en que parodia la visión hispanófila imperante de un sector puertorriqueño, frente a la visión afroantillana. El discurso canonizado por los criollistas y los hacendados puertorriqueños idealizaba la figura del jíbaro como ícono del pueblo puertorriqueño. Al jíbaro lo ubicamos, pues, en el espacio del campo, la montaña o la altura. Por otro lado, el autor representa el elemento afroantillano, el cual se opone a la visión idealizada del jíbaro, en el espacio de la costa, el pueblo o la ciudad.

La oposición campo/ciudad³² revela la utopía artificial de una perspectiva falsamente canonizada. En ambos espacios se configuraron unos poderes y unas prácticas sociales y culturales específicas. Recordemos que el espacio es dominado por aquellos que pueden hacerlo, en términos materiales. Si las ideologías tanto culturales, políticas, como económicas, que dominan los espacios, entran en conflicto, esto se prolonga a los espacios. Así lo afirma Don Mitchell: “Culture wars do not take place only in the field of representation. They also clearly rage across (and over) the landscape itself. Culture wars are often about how meaning is made manifest in the very stones, bricks, wood, and asphalt of the places in which we live” (98). El espacio del campo, como el de la ciudad y la costa son medios de contención y de representación del poder político. Ahí se naturalizan las prácticas sociales, producto de complejas luchas raciales y sexuales, de la ideología dominante, y se condenan las desviadas, aquellas que se salen de la norma.

Dominando los espacios, estos seres (negro, mulato, jíbaro) constituyen pieza clave en la configuración de las prácticas sociales y de la división de clases. En este sentido, David Harvey afirma que: “Las prácticas espaciales y temporales nunca son neutrales en las cuestiones sociales. Siempre expresan algún tipo de contenido de clases o social y, en la mayor parte de los casos,

³² Sobre la dicotomía campo/ciudad, Guy Debord señala:

La historia universal nació en las ciudades y llegó a su mayoría de edad en el momento de la victoria decisiva de la ciudad sobre el campo. Marx considera como uno de los mayores méritos revolucionarios de la burguesía el hecho de que "ha sometido el campo a la ciudad", cuyo *aire emancipa*. Pero si la historia de la ciudad es la historia de la libertad, lo ha sido también de la tiranía, de la administración estatal que controla el campo y la ciudad misma. La ciudad no ha podido ser hasta ahora más que el terreno de lucha por la libertad histórica, y no su posesión. La ciudad es el *medio ambiente de la historia* porque es a la vez concentración del poder social que hace posible la empresa histórica y la conciencia del pasado. La tendencia actual a la liquidación de la ciudad no hace en consecuencia más que expresar de otra manera el retraso de una subordinación de la economía a la conciencia histórica, de una unificación de la sociedad recuperando los poderes que se han separado de ella (52).

constituyen el núcleo de intensas luchas sociales”³³ (265). En *Balada de otro tiempo*, se anula, por ejemplo, la visión que compartían Lloréns Torres y Antonio S. Pedreira. La figura idílica que pintaba Pedreira en su ensayo “La actualidad del jíbaro,” donde precisaba los ciclos de este personaje, no es otra cosa, para el ensayista treintista, que el verdadero puertorriqueño. La importancia de tal idealización radica en: “Tanto las cosas como las personas recobran su mayor valor y encanto cuando tenemos la desgracia de perderlas, o la cuestionable seguridad de que las vamos a perder [. . .] Si acaso es tarde para impedir la fuga, surge entonces la evocación con su mágico poder creador, haciendo que viva lo perdido [. . .]” (23). Para González, por el contrario, el jíbaro no representa la realidad puertorriqueña. El elemento afroantillano es el que sí responde a nuestra realidad en la medida en que reconoce nuestra heterogeneidad y nuestra hibridez cultural. *Balada de otro tiempo* representa la propuesta espacial que nos trae el propio autor en su ensayo “El país de cuatro pisos, ” donde declara que el primer piso de nuestra identidad cultural, nacional y racial está formado por el elemento afroantillano, es decir, la mezcla entre indios, españoles y negros. Toda esta pugna ideológica se construye espacialmente, en unas zonas geográficas bien delimitadas. Como bien ha apuntado Jaime Martell, ya desde *Insularismo*: “Se generó un imaginario espacial en el que el espacio interior, el campo, venía a ser representación y resguardo de la cultura propia. La ciudad, identificada con la civilización, se asociaba con los posibles cambios impulsados por causas externas” (*Tradición y transgresión* 75-76).

Aislar al jíbaro al campo y al mulato a la costa es simplificar el complejo sistema que entretejen los seres con los espacios. Esta tendencia enmascara cierto determinismo que está

³³ Añade más adelante que, tanto el espacio como el tiempo, se definen a través de la organización de prácticas sociales claves para la producción de mercancías y su conexión con el dinero (265).

enlazado al proyecto político fallido. El jíbaro es la figura por excelencia dentro del criollismo y del modernismo tardío. Frente al progreso vertiginoso y el atentado contra la tradición y la cultura puertorriqueña, que representan los invasores norteamericanos, los escritores buscan arraigarse en algo que nos describa, que represente cierta autenticidad frente al intruso. Ese personaje es el jíbaro y su espacio, puro, natural e inmutable, es la zona montañosa. El mulato se sale de estos límites de autenticidad, pues se encuentra en las afueras, donde se llevan a cabo las prácticas modernistas. Como bien apunta Don Mitchell, los negros están asociados a lo urbano y son considerados o vistos como extranjeros (260). Entender las exclusiones y las inclusiones de los grupos, en el espacio, refleja cómo se ha construido nuestra identidad, también nuestro nacionalismo (Don Mitchell 261).

La costa o el litoral es sitio fronterizo, lugar asediado por el cambio internacional, mientras que el advenimiento de la modernidad³⁴ está mayormente vinculado a lo que es la ciudad. Para De Certeau, la ciudad es la maquinaria y el héroe de la modernidad (citado en Harvey 42). Según Harvey, “los modernistas ven el espacio como algo que debe modelarse en función de objetivos sociales y, por consiguiente, siempre están al servicio de la construcción de proyectos sociales [. . .]” (85). El espacio de la ciudad, de la bajura o la periferia, se opone al espacio rural y, con ello, a todo el sistema ideológico que representa ese espacio. La ciudad es lo

³⁴ Para Néstor García Canclini, la modernidad está caracterizada por cuatro procesos: emancipación, renovación, democratización y expansión. El primero sobresale por la secularización de los campos culturales (ciencia, arte y literatura), la racionalización de la vida social, la difusión del positivismo y las reformas universitarias. El segundo de ellos se basa en la innovación cultural y social, como por ejemplo, en el crecimiento de la educación, la experimentación artística y literaria, las innovaciones tecnológicas y sociales. El tercero está ligado a la participación ciudadana. En otras palabras, en la democratización y en la modernización que alcanzó la cultura política debido a los medios electrónicos de comunicación, las organizaciones juveniles, urbanas, feministas y de derechos humanos, entre otras. Por último, el cuarto proceso tiene que ver con la extensión del conocimiento, la apropiación de la naturaleza, de la producción y el consumo de bienes, la urbanización, la industrialización y la euforia desarrollista de los años 50 y 60 (22-30).

que no es campo (Canclini 69). Es el espacio del desarrollo eufórico de la industrialización, de las comunicaciones y de las fábricas, por ejemplo. En las ciudades, predomina la cultura del consumismo. Sobre el particular, Canclini afirma que: “Este enfoque, que durante la primera mitad del siglo tuvo un fuerte desarrollo, llevó a oponer en forma demasiado tajante, el campo como lugar de las relaciones primarias, a la ciudad, que sería el lugar de las relaciones asociadas de tipo secundario, donde habría mayor segmentación de los roles y una multiplicidad de pertenencia” (69). Es pues la ciudad el núcleo de la modernidad, según advierte Gino Germani, el espacio que permite que los seres se desprendan de relaciones primarias, paternas, patriarcales, de tipo personal y familiar y pasan a relaciones asociativas, donde se fragmentan los roles (70)³⁵. Por ello, habitar ese espacio (moderno) se traduce a progreso. El campo, por su parte, se construye alrededor de la economía de producción, del viejo régimen patriarcal, es decir, de lo que se opone al progreso.

Es interesante destacar que el binomio jíbaro/mulato se anuncia, en los epígrafes de la obra, con dos escritores que vienen a representar cada caso: Luis Lloréns Torres y Luis Palés Matos. En el poema “La cuesta del Asomante,” de Lloréns, la voz poética se dirige a una jíbara blanca para que “Deja que el jíbaro cante, / que le cante a otro querer.” Mientras que en el poema de Palés, “Mulata-Antilla,” la voz poética celebra la mezcla racial al personificar las islas cual si fueran mulatas. La ideología racial de ambos poetas se recoge en un diálogo que sostienen, posteriormente, dos hombres en un cafetín. El criollismo de Lloréns es defendido por uno de ellos, mientras la antillanía de Palés es defendida por el otro: “Ni una cosa ni la otra, sino antillana, étnica y espiritualmente mestiza. Pero aquí lo que se ha hecho es ignorar al negro” (128).

³⁵ Citado en Canclini 70.

Tanto el binomio jíbaro/mulato como el de campo/costa están enlazados a unos modos de producción particulares. Dice Lefevre que: “Es el espacio y por el espacio donde se produce la reproducción de las relaciones de producción capitalista. El espacio deviene cada vez más instrumental” (223). El campo, espacio del jíbaro, es el lugar del café, mientras que la costa está enlazada a la industria de la caña. Por ejemplo, Rosendo Arbona se sorprende, cuando por fin llega a la costa y lo único que divisa es caña por todas partes (95). En el espacio, se reorganiza el trabajo a través del cual toma forma el poder social (Harvey 282). Las políticas del Estado y los modos de producción, por lo mismo, siempre van a depender de la organización espacial.³⁶ Esto cobra relevancia en la medida en que, como bien indica David Harvey, las relaciones sociales están conectadas con los modos de trabajar la tierra³⁷. Por lo tanto, una serie de características de este sector de producción pasan, por acción metonímica, a designar unos rasgos específicos a sus usuarios (26). *Balada de otro tiempo* devela, por medio del espacio, las relaciones económicas que lo atraviesan, así como las tensiones que lo permean. Fico, por ejemplo, es empleado en la finca de Dominga y de Rosendo, pero por condiciones de agregó: Rosendo Arbona le proveería la vivienda y la comida a cambio de la mano de obra. La representación espacial de Fico pone de relieve las jerarquías y las relaciones opresivas y explotadoras dentro de la relación patrón-obrero en un modo de producción agrario. La tormentera donde dormía Fico, por ejemplo, se encuentra “detrás de la casa” (73), un lugar frío e inhóspito, lo que hace que este se enferme. Además, la pobreza que perpetúa este sistema de producción se puede ver reflejada en los bienes

³⁶ Sobre este punto, Harvey señala que la conquista del espacio siempre se va a dar por medio de la producción de este a través de la comunicación, los medios de transporte y la ocupación humana (285).

³⁷ Este punto es de procedencia marxista. Para Marx y Engel, la historia de la naturaleza y la historia del hombre están mutuamente condicionadas porque actúan en el mundo externo y lo cambian, al tiempo que cambiamos la naturaleza (David Harvey 26).

materiales que el peón posee. Por ejemplo, Fico tiene una sola muda de ropa, la cual lava y se pone mojada hasta que se seque.

Los binomios altura/bajura o campo/costa, que funcionan como metáforas, cristalizan toda una serie de desplazamientos espaciales del arriba y del abajo, de lo cerca y, su contraparte, lo lejos, que dependen del lugar en el que se encuentre el interlocutor. Las metáforas espaciales o metáforas orientacionales, como les llaman George Lakoff y Mark Johnson, sirven para ordenarnos y encaminarnos en términos espaciales (14). Estas pueden variar de cultura a cultura. Lo más importante de estas es que están enraizadas en la experiencia cultural y física y mediante ellas se pretende la coherencia (18). Los desplazamientos no son escogidos al azar, puesto que sirven como vehículo para expresar un sistema de signos y de significados. La antítesis de los desplazamientos espaciales, en la novela, se da por medio de la poética del viaje. La distancia aquí cobra singular importancia. La misma puede ser una barrera como una defensa para la comunicación humana. Por medio de ella, se establecen costos en la transacción de los sistemas de producción.³⁸ La dialéctica de lo dentro y de lo fuera está apoyado en un geometrismo cuyos límites son barreras (Bachelard 272). El campo, la mayor parte de las veces, se presenta como lugar de aislamiento y de separación.³⁹ Por ejemplo, cuando Fico llega de la bajura a la altura y le pregunta a Rosendo Arbona si puede trabajar en el cafetal que posee, este último, en ánimo de ofender, le responde: “¿Falta? El día que me haga falta ayuda para sacarle con qué vivir a estos terrones, los dejo y me largo para *allá abajo* a picar caña... como hacen otros” (énfasis nuestro 46). Cuando Rosendo llega a casa de Tita, Rosendo le pregunta al padre de Tita por su hijo “– ¿Trabaja lejos? –pregunta el hombre más por evitar un silencio torpe que por ganas de enterarse.

³⁸ Véase Harvey (246).

³⁹ Véase Debord y Marx.

–No –contesta el viejo–. *Aquí cerca, en la caña*” (63). La distancia se espacializa en el discurso por medio de los adverbios⁴⁰ del aquí y del allá. Por su parte, el padre de Tita, cuando recibe en su casa a Rosendo, lo cuestiona: “¿Usted es de por *allá*? –pregunta entonces el viejo, y el hombre se reprocha para sí haber pensando en voz alta. –Bueno, viví un tiempo cerca de Aibonito” (67). El allá es la altura y aparece en la distancia del interlocutor. En el momento en que Fico se encuentra en casa de Rosendo, proyecta el pueblo como el abajo: “Cuando se me pase la calentura bajo al pueblo y...” (76). El lenguaje, como se puede apreciar, da paso a un campo de significaciones espaciales que demarca unos límites de lugar, de procedencia y de modos de producción.

La novela presenta el viaje o la fuga que realizan Fico y Dominga, así como el tránsito de la fuerza de trabajo por esos paisajes. El mismo nos revela, según Guillermo B. Irizarry, en su ensayo “La cultura nacional-popular puertorriqueña en *Balada de otro tiempo* de José Luis González,” que el proyecto y el discurso canonizado están caducos. Para el crítico: “[. . .] la caracterización del campo es negativa. Se ilustra la fragmentación social en la falta de solidaridad, hospitalidad y compasión; además se muestran los abusos de poder hacia el peonazgo y hacia la mujer, y se asocia el campo con lo retrasado en el uso del caballo y el machete como medios de producción” (549). El “individualismo, hospitalidad, apocamiento, recelo” con que Antonio S. Pedreira caracterizaba idílicamente al jíbaro se desmitifica con el personaje de Rosendo Arbona. Este último representa la ideología patriarcal arcaica que pretendía la glorificación del jíbaro por ser una persona “trabajadora, sencilla y humilde.” Lo anterior no llega a cumplirse en este personaje y es ahí precisamente donde se derrumba la idealización del jíbaro. Esta desmitificación suplanta una visión atrasada e inverosímil por una

⁴⁰ Muy acertadamente, Otto Friedrich explica que tanto los adverbios como los pronombres de lugar constituyen un medio posible de desarrollar los esquemas espaciales (242).

visión más auténtica que responde, más que nada, a nuestra realidad: la reivindicación del elemento afroantillano en un espacio periférico. La muerte de Rosendo simboliza la anulación de una ideología oficializada discursiva y espacialmente. Si se derrumba tal ideología, se pulveriza el espacio que se privilegia en ella: el campo, y se fundamenta uno nuevo: el litoral y la ciudad.

El aspecto temporal de viejo o caduco, que acompaña a la figura del jíbaro, se anuncia ya, en cierta medida, en el título de la novela. Una balada es una composición que cuenta leyendas o tradiciones populares. Indica Arcadio Díaz Quiñones, sobre este punto:

Puede que a algunos apasionados de la “novedad” literaria les parezca “anticuada”, arcaica, la *Balada*. La impresión no es del todo equivocada. González no le rinde tributo a la moda. Sí ha querido reconstruir una década a través, en parte, de sus convenciones literarias. Y, aún más, va ofreciendo su visión del pasado con las mismas armas literarias de los escritores de la época, relacionando, colaborando con sus textos. Demuestra una vez más que en el terreno cultural el pasado siempre puede cobrar nueva vida. Seguro de su propia obra, en su plenitud y madurez literaria, González no tiene que rendirle culto al concepto romántico de la originalidad. Puede, como ha hecho en las páginas de la *Balada*, dedicarse a conservar críticamente los valores literarios de “otro tiempo”, usarlos libremente, obligarnos a reexaminarlos. Lo convencional aquí tiene, por tanto, funciones muy claras. (*La memoria rota* 91)

En efecto, José Luis González regresa al pasado para contraponer dos ideologías: la del jíbaro (criollistas) y la del mulato (antillanía). Es un retorno al pasado, una vuelta de tuerca, pero no con nostalgia, sino con ironía y parodia, para ver las contradicciones que encierran las ideologías y sus representaciones espaciales. Al enfrentar los dos espacios, se revisan los valores culturales

que cada lugar metaforiza. Por ejemplo, mediante la parodia, el autor se burla del jibarismo con el que se identificaron algunos intelectuales que lo precedieron. Del mismo modo, parodia su conservadurismo y la estrechez de la realidad que representa. Todo esto se da a través de la fragmentación espacial y temporal, lo que les otorga a los entrecruzamientos espaciales un aire de plasticidad, de intensidad y de simultaneidad. La fragmentación, en la que aparece la narración de los capítulos, acorta las fronteras entre un lugar y otro, y permite resaltar el carácter sincrónico de cada espacio. Para Guillermo Irizarry, la fragmentación temporal queda plasmada en el presente de las intervenciones de Rosendo y el pasado de las intervenciones de Dominga.

El viaje cíclico (Fico viaja de la bajura a la altura y viceversa, mientras Rosendo viaja de la altura a la bajura) pone al descubierto las contradicciones de la ideología paternalista y patriarcal. Cuando Rosendo se detiene a alimentar a su caballo, aprovecha la oportunidad para interrogar a los habitantes sobre el paso de los amantes. En la descripción que hace de Dominga, miente en el momento en habla de ella como su hermana. Su hombría, de otra manera, podría quedar cuestionada: “De ese modo no queda en entredicho su hombría. Al contrario. Porque no es lo mismo un marido burlado (por algo se fija una mujer casada en otro hombre, dígame lo que se diga) que un hermano en trance de vengar el honor de toda una familia” (39-40). La deshonra, motivo de todo su viaje, se va debilitando en la travesía. En el momento, por ejemplo, que se encuentra en casa de Tita, Rosendo piensa que el viaje tuvo que realizarlo hace años atrás “Cuando todavía era tiempo de dejar la maldita altura y agarrar cualquier camino⁴¹ que me llevara lejos de aquella ruina” (64). Rosendo, por consiguiente, se lamenta por no haber migrado

⁴¹ El camino es uno de los símbolos iniciales en la existencia de los seres humanos. Nos cuenta Otto Friedrich que, a través de este, se ve la vida como un camino y al ser humano como un viajero sobre dicho camino. Por ello, los desplazamientos espaciales, como delante y detrás, adquieren significado. En el primer caso, remiten al futuro, al tramo de la vida que aún queda por recorrer, mientras el segundo nos remiten al pasado (56).

a tiempo para deshacerse de esa tradición y progresar. La poética del viaje, en efecto, pone al descubierto unos modos de producción y unas prácticas sociales, ligadas al espacio de la altura, que no están funcionando.

El espacio na(rra)cional criollista (campo) se desacraliza, puesto que fue en el batey que Fico y Dominga se conocieron. Cuando Rosendo se da cuenta del abandono de su esposa, orina el batey: “A continuación, de pie junto a la puerta de la primera pieza y mirando al cielo para sentir la evaporación del agua sobre su rostro, orina con poderoso abandono hacia el pie de los breves escalones que llevan al batey. *Tu* batey, desgraciada, *tu* batey y *tu* casa y tu finca: me meo en ellos” (13). La casa queda prostituida por la fuga⁴² de los amantes y la orina, como excremento del ser humano, tiene la virtud de reducir su respetabilidad y sacralidad. La hombría y la masculinidad que caracterizan al jíbaro se problematiza. En primer lugar, porque la casa le pertenece a Dominga y no a su esposo Rosendo: “—Yo no puedo seguir aquí. Tengo que irme aunque él se quede con la finca. Porque todo esto es mío, ¿sabe? Lo heredé de mi papá que siempre quiso verme casada antes de que...” (82). En segundo lugar, porque la mujer desmoraliza el espacio y la masculinidad del jíbaro con la huida que realiza con el peón. En el mundo de la altura, este es el precio que tiene que pagar por la deshonor. No podemos olvidar que el elemento que pone en crisis el espacio de la casa, en la altura, procede de la costa.

El batey, espacio doméstico desacralizado, se encuentra en la altura o el campo. El viaje que realizan Fico y Dominga, del campo a la costa, opone esos dos espacios na(rra)cionales. Dominga, antes de esa ocasión, nunca había bajado a la costa. El viaje no solo le devela a Dominga un mundo desconocido al de la montaña, sino que su liberación espacial emblemiza

⁴² Guillermo Irizarry ha visto la fuga como metáfora de una nación dividida. Eso explica el viaje de la montaña a la ciudad (542).

su libertad como mujer. Al huir de la montaña, se huye de sus actores, de su ideología, de todo lo que caracteriza el espacio: el patriarcado que encabeza Rosendo Arbona. Es también un viaje liberador para Fico: “Paz y solo paz es lo que busca en esta huida con la mujer ajena: paz con el demonio que lleva adentro y no le da tregua desde el día, años atrás, en que una vecina también adolescente se le revolvió en el último momento sobre el áspero suelo de una pieza de cañas y frustró a dentelladas y arañazos el despertar de su virilidad” (21). El incidente que vivió con Margarita, la prostituta, cuando acompañó a su amigo Marcial al prostíbulo, confirma esa ruptura machista que representa Fico. Su hombría no se cumple del todo porque no logra materializar el encuentro sexual ni con la vecina ni con la prostituta. Sin embargo, luego de la huida que emprende con Dominga, Fico puede tener intimidad con ella. Cabe destacar que antes de llegar a la bajura, en la tormentera y en el campo abierto, el encuentro sexual entre los amantes no se pudo materializar, lo que sugiere que es precisamente en las afueras de la altura que Fico puede recobrar su hombría y puede ser alguien. El viaje espacial de los amantes desestabiliza las concepciones machistas sobre la hombría. Fico es un hombre, pero inicialmente no por su virilidad, sino por sus valores humanos.

Fico pertenece a la costa, específicamente a un barrio cerca de Guayama (Véase Apéndice I). Eso explica por qué Rosendo lo ve como un intruso, un invasor, el agente del cambio (Guillermo Irizarry 543). Los llanos costeros, que sufrieron la mayor transformación del cultivo de la caña, fueron las costas del sur y del oeste del país: Guayama, Mayagüez y Ponce (Scarano 456). Por tal razón, el pueblo de Guayama ha sido históricamente asociado a los negros. Colindando con el pueblo de Guayama, en Salinas, se estableció uno de los ingenios azucareros más importantes en la Isla: la central Aguirre (Véase Apéndice II). La central Aguirre adquirió gran importancia al punto que la toponimia de toda una comunidad lleva su nombre. Además, en

el puerto de Guayama se introducían los bozales que se traían a la Isla, los que constituían la mano de obra para los ingenios azucareros. En la novela, Fico realiza su primer viaje desde Guayama a la altura para escapar de los recuerdos: la cárcel, el incidente con Margarita en el prostíbulo y el encuentro sexual fallido con una vecina. Cuando comienza su travesía, este no tiene claro cuál es su destino. Durante ese viaje, el camino es casi intransitable (44). La vida en la altura se presenta más tranquila que la de la bajura, la ciudad, ese mar ruidoso –imagen que utiliza Bachelard– donde prevalece el desorden y el caos que aturden, según Dominga (113). Las costumbres y el comportamiento de los seres de ambos espacio se yuxtaponen. En la bajura, la gente habla al mismo tiempo, o habla gritando sin escucharse. Son seres puramente corporales. Gesticulan cada palabra que pronuncian. A diferencia de allá (la altura) donde “se grita cuando lo requiere la distancia, y aun entonces es otra manera de gritar: allá se mueve el cuerpo por simple y natural necesidad de hacer lo que hay que hacer, no para llamar la atención de nadie, no para...” (114). El trabajo, en la altura, se paga menos. El aislamiento con el que se presenta la altura posiciona ese espacio como desconectado tanto del progreso como del acontecer. Por eso, cuando se refieren al campo se habla de la sínsora para subrayar la lejanía, lo apartado (100). Como consecuencia de ese aislamiento espacial, el jíbaro está ajeno a su realidad; por ejemplo, este no tiene conocimiento de la huelga de la caña en la que intervino Albizu.

Ya dijimos que al espacio de la bajura o la costa está ligado el mulato. La descripción de los seres que pertenecen a ese espacio es heterotópica, según se desprende por el narrador omnisciente. La relativa desnudez de los cuerpos, así como la plena que escuchan (el Obispo de Roma), están asociados al liberalismo del espacio de la bajura:

Y al entrar en el pueblo lo peor, ya lo sabía, la gente: retacería cosida por un loco, se le ocurre al hombre, tal es la diversidad de colores, tallas, atuendos, voces, gestos. Qué de

negros: fachendosos, parejeros, descarados, sobre todo ellas, todas escotes, nalgas ceñidas, brazos sin mangas. No se diga la muchachería desnuda: aquella ya pasó de los seis años y no lleva una hilacha encima: adiós vergüenza. Y los hombres, bah: ventorrillo, ron y guitarra. Y bongó, cómo no, tucutú, procotó, a eso le llaman música: mamita llegó el obispo, llegó el obispo de Roma, mamita si tú lo vieras, qué cosa linda, qué cosa mona: habrase visto falta de respeto, en lugar de una décima decente y bien rimada que no ofenda a nadie. (96)

El pueblo es el espacio de la ambigüedad, de la transgresión, de lo contra-hegemónico, de la heterotopía. En su conferencia “De los espacios otros,” Michel Foucault resalta la importancia del espacio en la época de la yuxtaposición, de lo disperso, de lo próximo y de lo lejano, es decir, la época actual. Nuestra época, dice Foucault, se da en base a emplazamientos, puesto que es en el espacio donde se desarrollan los conflictos ideológicos que originan las polémicas actuales. Los espacios, que están enlazados con otros espacios y que contradicen todos los emplazamientos, son de dos tipos: utopía y heterotopía. La utopía se distingue por ser un espacio irreal, a diferencia de la heterotopía que se caracteriza por ser un lugar localizable. La importancia de las heterotopías es que yuxtaponen espacios y emplazamientos en un lugar real. Su rol es: “[. . .] crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en el interior de los cuales la vida humana está compartimentada” o crear espacios ordenados y perfectos (7). Es decir, los lugares reales se contraponen en las heterotopías. Estas vienen a funcionar en momentos de rupturas en un tiempo determinado. Dentro de las heterotopías, podemos distinguir las de crisis y las de desviación. Las primeras pertenecen a las sociedades primitivas, mientras que las segundas no. Las heterotopías de desviación son aquellas en las que se ubican los individuos cuyo comportamiento está

desviado con respecto a la normativa. Ejemplos de ellas son las casas psiquiátricas, casas de reposos y las prisiones.

En *Balada*, específicamente en la costa, es donde se hallan las “locas,” los enfermos mentales (97-98). La identidad en este espacio se problematiza dado a su ambivalencia. Mayuya, la enferma mental que se ha escapado tres veces del manicomio, y que Rosendo confunde con un hombre, constata lo anterior. En la bajura, las cosas no son lo que parecen. El objeto de nuestra percepción se difumina en el horizonte. En contraposición a la altura, la bajura se proyecta como un espacio más libre, donde los individuos realizan sus prácticas de manera abierta, fluida, pero también cambiante. La costa invita a redefinir todo, pero es una invitación irónica porque la caracteriza la indefinición misma. Es su plasticidad la que la hace un lugar, en términos comparativos, más poblado, más habitado que el campo, un lugar para la muchedumbre.

Es en la bajura donde las religiones contra-hegemónicas se espacializan. La santería, llamada brujería por algunos como Rosendo, es uno de los ejemplos más claros. Las cualidades del jíbaro, hombre recto, macho y firme, quedan en entredicho, en este espacio. Se presentan carentes de sentido, cuando Rosendo presencia la posesión por un espíritu de doña Fela, la negra que le dio de comer. Durante la posesión, doña Fela comienza a convulsar y a musitar algunas palabras. Sus movimientos corporales se descontrolan, por lo que empieza a mover su cabeza hacia delante y hacia detrás. Rosendo interrumpe su almuerzo paralizado por el pánico de la brujería: “El hombre sin pensarlo, con la respiración cortada, y el plato que descansaba en sus rodillas cae haciéndose pedazos en el piso. El estrépito que lo sobrecoge parece pasar inadvertido para la mujer cuya cabeza se mueve ahora enfáticamente de arriba abajo, como asintiendo con honda convicción a sus propias palabras” (110). Rosendo intenta salir de la casa, sin embargo, el espíritu Mary que le habla lo ordena sentarse. Además, lo aconseja desistir de su venganza, ya

que esta no tiene razón de ser: “Esa mujer no te quiere y tú tampoco la quiere a ella [. . .]” (111). Como bien advierte la negra Mary, el amor no es lo que une a la pareja (Dominga y Rosendo), sino un cúmulo de tradiciones y de costumbres. No solo para la negra, y el espíritu Mary, la venganza de Rosendo es estúpida, también para Rufo, hombre costero:

Mira, esas cosas no se ven por allá de la misma manera que las vemos por acá, ¿tú me entiendes? Si a mí se me va a una mujer que ya no quiero, es como si... ¿qué te diría?... como si me quitara una carga de encima. Capaz que haga una fiesta en lo que empiezo a buscarme otra. Pero un jíbaro de esos... Lo primero que piensa es que lo deshonraron y tiene que vengarse y... (121)

La venganza por la deshonra de Dominga se debe cobrar matándola a ella y a su amante. Paradójicamente, esta meta por la cual Rosendo Arbona emprendió el viaje se revierte cuando es él la persona asesinada por la policía que vigilaba la cabaña⁴³ en la que se encontraban los amantes. Es en el afuera, la bajura, la periferia, que Rosendo, al igual que Fico, adquieren sentido de realización y de libertad individual. Antes de su muerte, Rosendo se despoja de unas tradiciones opresoras y primitivas, pero aunque logra liberarse de esas cadenas psicológicas y sociales –al tomar la decisión de no matar a Dominga y a Fico–, la violencia misma a la que él renuncia lo alcanza y lo elimina como posibilidad futura de cambio. De papel heroico que pretende cumplir, al recobrar su honor mancillado, Rosendo pasa al trágico, cuando se convierte en la víctima de un código caduco. Rosendo es una figura trágica, arquetipo de unas tradiciones culturales e identitarias destructivas resumidas en el espacio del campo.

⁴³ Nótese que es una ranchito detrás de la caña.

Para los mulatos de la costa, el jíbaro es un ser anacrónico y dócil, mientras que ellos son los vivos: “Más le vale, reflexiona el otro mientras se aleja, porque con esa pinta de jíbaro de la altura lo engatusa el primer vivo que se encuentre” (102). Así se pronuncia Gildo luego de llevar a Rosendo a casa de doña Fela. El jíbaro, en efecto, es un ente periférico, es el otro, lejos de su centro y su espacio (campo). Por acción metonímica, el jíbaro condensa las características espaciales de su lugar de origen.

Dos elementos del jíbaro vienen a acentuar la caducidad de esta figura: el machete y el caballo. Estos son los únicos acompañantes fieles de Rosendo Arbona, cuando emprende su viaje a la costa en busca de vengar la deshonra. Pero son esos dos elementos que resaltan la añeja figura del jíbaro. Por ello, cuando Rosendo entra al cafetín de la bajura los hombres se sorprenden y se burlan porque “Parece salido de un verso de Llórens. Con machete y todo. A lo mejor dejó el caballo en la acera” (127). Por su caballo, Rosendo también es objeto de burla de Mayuya, quien le grita: “¡Aguanta ese penco, jincho” (96). Esta mofa hiperboliza el anacronismo de la figura del jíbaro en el espacio de la bajura. Asimismo, la hilaridad de una loca como Mayuya señala tiene la virtud de problematizar y señalar como ilusoria y paradójica la supuesta cordura de la realidad que representa Rosendo. La parodia de las características de esta figura se acentúan cuando la ira que embarga a Rosendo, durante la travesía, logra bestializarlo, mientras el animal se humaniza: “El caballo está cansado. Y hambriento y sediento, de seguro. El hombre, en cambio, no padece cansancio, ni hambre ni sed” (37).

La novela desmitifica y desglorifica la figura del jíbaro en tanto y en cuanto demuestra lo caduco e inverosímil de tal utopía. La imagen del machete enterrado por Rosendo, frente a la cabaña en la que se encuentran los amantes, viene a condensar lo antes expuesto. El mismo jíbaro reconoce que la venganza es vacía y es un acto que tiene que cumplir dentro de una

tradición. Sus costumbres y la ideología que representa se debilitan y se pierden. Con la muerte, se derrumba la idealización del jíbaro. Para González, es pues, en el reconocimiento y en la revalorización de lo afroantillano, de lo periférico, a diferencia de Pedreira, en donde verdaderamente podemos identificar al puertorriqueño. Sin embargo, al igual que Pedreira, la propuesta de González parece ser absolutista y totalizadora: ya no hay espacio para el jíbaro. La valorización, dentro del espacio de la ciudad y la costa –lugar de fuga y de refugio– sugiere una redefinición de los valores y los códigos ya arcaicos, propuesta, también espacial y periférica, abordada por Rosario Ferré en su novela *La casa de la laguna*, la que trataremos a continuación.

Capítulo 4

La casa de la laguna: La crisis en el espacio en la obra de Rosario Ferré

La casa de la laguna: La crisis en el espacio en la obra de Rosario Ferré

En la novela *La casa de la laguna*, Rosario Ferré pone en crisis el discurso de la “gran familia puertorriqueña,” –el cual concede importancia central a la casa como espacio altamente simbólico– cuando este espacio es el motor de los conflictos. La casa es el espacio en el que se concentran los valores de la vida.⁴⁴ Es nuestro rincón en el mundo (Bachelard 36). La casa de la laguna es, por extensión, alegoría de la nación misma. La historia familiar que presenta Isabel, la narradora-protagonista, viene a convertirse en metáfora de la nación. Lo importante de este espacio na(rra)cional es que se ubica en el litoral, específicamente sobre una laguna costera, por lo que insta a una revisión de todo aquello que lo compone. Los conflictos que se dan dentro de este espacio son producto de una lucha política que parece no tener fin. El espacio casa/nación reúne personajes diversos, al igual que distintas ideologías. En ella han habitado independentistas como Manuel, Rebeca, Isabel y Petra, y estadistas como Buenaventura y Quintín.

El discurso del espacio casa/nación se disloca con la entrada de otros seres que subvierten las jerarquías establecidas. La casa/nación alberga una amalgama de escándalos conflictivos que socavan la unidad, la homogeneidad, la armonía y la estabilidad de la metáfora de la “gran familia” y propone, a su vez, la multiplicidad y la heterogeneidad discursiva. En este sentido, la genealogía, que se construye a través de toda la novela, viene a parodiar la homogeneidad de todo un linaje hispanófilo. Este linaje, representado por el árbol genealógico, puede entenderse como un medio de proyección del espacio (Zumthor 365). Su importancia reside en tanto y en cuanto permite vincular a cada persona con su espacio. En otras palabras, su función es espacializar y dotar de poder ese espacio. A través de toda la novela, se constata reiteradamente la herencia y la ascendencia de los personajes para demostrar la limpieza de sangre.

⁴⁴ Véase Zumthor (80).

Sin embargo, Petra, junto a su familia, es uno de los mejores ejemplos de la ruptura de la estructura armoniosa de la casa y de esa ascendencia hispánica. La incursión de Petra y su familia a la vida de los Mendizábal plantea la desarmonización producto directo de los problemas raciales de la sociedad puertorriqueña. Petra, Brambón, Eulodia, Awilda y Carmelina, entre otros, son seres marginados, víctimas de la sociedad clasista, elitista y racista puertorriqueña. Sobre el particular, Lydia Vélez Román en su ensayo “Violencia y fronteras móviles en La casa de la laguna, de Rosario Ferré,” advierte que:

Ferré se empeña en desmitificar la supuesta convivencia armónica interracial y de clases puertorriqueñas. En particular, Ferré denuncia los prejuicios que los negros han sufrido, y que no se comenzaron a delatar hasta ya entrada la década de los años setenta. En la novela, son los negros los que viven junto a los manglares fétidos cerca de Alamares, o sea, muy cerca pero en contraposición al sector pudiente donde se construye la casa de la laguna. El origen de estos prejuicios los traza la autora en la herencia cultural de los colonizadores españoles. (171)

Como bien señala Vélez Román, los negros se ubican en la periferia, en este caso, en la laguna de Alamares⁴⁵, cerca de los mangles (Véase Apéndice III). El espacio na(rra)cional de la novela es la casa, pero una casa construida sobre una laguna costera: “que moría en el manglar” (21), es decir, en la periferia o el margen. Ya la portada de la obra prefigura la importancia del espacio (Véase Apéndice IV). El horizonte, el mar, la playa (Lucumí tal vez), en fin, el litoral se plasma a través del umbral de esa portada.

⁴⁵ En conversaciones con Manuel Valdés Pizzini, este indicó que el topónimo de Alamares es totalmente irreal. Sin embargo, en el área, existió un arrabal llamado La Playita, ubicado en la Laguna del Condado, el cual estaba formado por 42 casas. El mismo fue erradicado, cerca de 1955, con el fin de embellecer ese entorno.

Este espacio periférico, que constituye el mangle, se caracteriza porque en la cultura popular apesta. También, está vinculado a mitos, a lo femenino, a la biodiversidad y a lo primitivo. Según Isabel, “se veía flotar todo tipo de basura, emanaba un hedor insoportable” (227). El hedor está asociado a la miseria que, a su vez, se vincula con los pobres. Los pobres aquí son los negros y las mujeres. Por ejemplo, al igual que el mangle, las mulatas tenían un olor particular: “emanaba un extraño olor a café con leche que las hacía muy atractivas” (36). El mangle es víctima también de los daños antropogénicos. Es a la Laguna de Alamares, por ejemplo, que desembocan las aguas usadas de la ciudad de San Juan y los desperdicios de la central Oro Miel:

En el siglo XIX, una destilería de ron, la central Oro miel, se había establecido en sus riberas, y vaciaba allí un mosto hediondo que transformó la laguna en una ciénaga. La central azucarera tuvo que cerrar a comienzos del siglo XX, pero las aguas permanecieron contaminadas. Muchos de los acueductos de la ciudad desaguaban en ella; era más económico deshacerse allí de las aguas negras que acarrearlas hasta las playas de arena blanca, las cuales los turistas empezaban a visitar. (23)

Además, el mangle está vinculado a mitos: seres que agonizan, que nacen, poderes curativos, medicinales, espirituales:

Pero cuando al atardecer las niñeras regresaban por el camino que bordeaba la laguna, el olor a marisma podrida que subía de los mangles las ponía intranquilas. Cuando el sol empezaba a declinar, decían que se escuchaban unos gemidos saliendo del fango, como de seres agonizantes o a punto de nacer, y juraban que de la vegetación circundante se veían brotar misteriosas fosforescencias. (22)

En la narrativa, estos mitos, así como los poderes curativos, muchas veces se vinculan a la mujer. La sabia, la curandera y la comadrona son mujeres de experiencia, poseedoras de un gran conocimiento tradicional. Dicho saber, transmitido de generación en generación, está vinculado a un conocimiento natural propio de algunas zonas primitivas o aisladas. Esta creencia puede sustentarse en la símil de la mujer-tierra. Ser procreador, dador de vida, cuerpo maternal, la mujer, como la tierra, germina y da frutos. La mujer es el ser encargado de dar continuidad a la humanidad. Esta comparación sustenta, en parte, la creencia de que las mujeres poseen una sensibilidad y una espiritualidad sin par. Si la mujer históricamente es la tierra dadora de fruto, en *La casa de laguna*, el mangle representa a la mujer.

En efecto, el mangle es un espacio natural que funciona como la gran casa donde todos habitan. Se caracteriza por ser rico en biodiversidad, pues tiene la capacidad de servir como habitáculo para especies acuáticas y terrestres. En los mangles, anidan aves, habitan ostiones, mamíferos, reptiles, camarones, patos y crustáceos, entre otras especies. Vale la pena reproducir la descripción de dicho espacio en la novela:

El manglar era un lugar extraño, poblado de especímenes botánicos exóticos y por una fauna semianfibia y semiterrestre. La vegetación era espesa, y en ella anidaba todo tipo de pájaros. Las garzas se alojaban allí por centenares y, al atardecer, sus ramas parecían barridas por una tormenta de nieve. Los pelícanos a menudo sobrevolaban el lugar, buscando un sitio seguro donde pasar la noche, y, de vez en cuando, se veía también algún guaraguao ojo de tigre encaramado en la rama más alta. Pero el manglar era también un universo acuático, y esparcía sobre el agua sus nudos y tendones por varias millas. Dentro de ese extenso laberinto de raíces, una muchedumbre de crustáceos, moluscos y peces prosperaba, al amparo de los cartílagos musgosos de los troncos. (22)

El mangle tiene la virtud de cobijar vida terrestre y acuática. A propósito, la autora indica en el ensayo “Reflejos de una casa sobre la laguna:” “Las lagunas son territorios intermedios, mitad acuáticos y mitad terrestres; y los mangles son laberintos poblados de animales híbridos, que tienen que adaptarse para sobrevivir. La casa de mi novela, como Puerto Rico, es un lugar donde conviven muchas culturas, así como diversas maneras de ver y sentir el mundo” (29). El mangle cobija, como la mujer-madre, pero también como la casa-nación es un sistema de vida importante que sirve de refugio para muchas especies, lo que nos remite a la hibridez cultural y racial del espacio de la casa. Cabe destacar que su capacidad para refugiar vida acuática y terrestre sugiere indefinición, propia de ese espacio liminar que es la costa. La naturaleza del mangle, por ejemplo, lo hace capaz de recibir agua salada y dulce. Asimismo, su resistencia ante condiciones particulares (inundaciones, salinidad, exposición de sus raíces al aire) es una de sus características más significativas.

En la novela, la laguna no es un espacio apacible. Navegar por ella era complicado: “Si uno se perdía dentro de su maraña, difícilmente encontraba salida” (23). Esto nos remite a cierta violencia que caracteriza las vidas (mujeres) y las historias (de oprimidos) que tuvieron lugar allí. La laguna de Marismas, en algún punto, conectaba con el arrabal Las Minas, el cual era conocido como “uno de los lugares más deprimentes de la ciudad” (23). Las casas de Las Minas estaban montadas en zancos. Es de ese arrabal del cual proceden todos los empleados (sirvientes) de la casa de la laguna. Para llegar a Las Minas, estos navegaban la laguna entre los canales de los mangles.

El manglar, generalmente, está vinculado a lo primitivo. El mangle de la novela se encuentra en una laguna costera. Este espacio se presenta, por consiguiente, lo no civilizado, es decir, la contra-civilización, lo que queda fuera de la gran sombra del progreso y de la

modernidad: la periferia. La laguna, con el mangle que la caracteriza, entonces, es el medio que conecta aquí lo primitivo (Las Minas) con la civilización (Alamares). Las Minas era, según la describe Isabel, “uno de los lugares más deprimentes de la ciudad” (23), mientras Alamares era “uno de los suburbios más elegantes de San Juan” (21). Como bien indica Jerry Torres: “La frontera de agua sirvió, también, para magnificar las diferencias de raza y clase social, pues la costa fue segmentada entre las playas privadas de los ricos y el resto, las playas de los desheredados” (135).

La laguna costera se opone, en gran medida, al progreso de la civilización que se halla en los suburbios. Es la playa de los desheredados, es decir, de los mulatos, los negros y las mujeres desposeídas, como los personajes de la novela, que viven el proceso de elitización de la costa. Según la descripción de Isabel: “Alamares ocupaba una estrecha lengüeta de tierra, atravesada de extremo a extremo por la avenida Ponce de León, y tenía, como quien dice, dos caras. Una de ellas, la más pública, daba por el norte al océano Atlántico y una hermosa playa de arena blanca; la más privada y tranquila daba hacia el sur, hacia la laguna de Alamares, y no tenía playa” (21). Como se desprende de estas líneas, el espacio geográfico de la costa de San Juan posee otras subdivisiones reservadas para unos sectores en particular.

El litoral es el espacio que enmarca todos estos otros lugares na(rra)cionales: la casa, la laguna, el manglar, el arrabal, la playa. Es en este último donde Isabel y Quintín se conocieron. La playa se presenta como un espacio accesible a delinquir, espacio de contención, de fuga y de ilegalidad. Fue a causa de un robo, perpetuado contra Isabel, que esta conoció a Quintín. La playa del Escambrón es el lugar de encuentro (Véase Apéndice V): “De pronto, alguien me empujó por la espalda y di un traspié. Cuando me enderecé sorprendida, sentí que me estrangulaban. La cadena de oro que llevaba al cuello se quebró, y vi a un muchacho que corría

delante de mí con la medalla de la Virgen de Guadalupe en la mano. Dio un salto y se zambulló al agua” (211). El mangle es, también, zona para transacciones comerciales ilegales. Por ejemplo, era a través de sus canales que Buenaventura desembarcaba los productos españoles que guardaba en su bodega para, posteriormente, venderlos (24).

El deseo también encuentra morada en este espacio periférico. Ahí se espacializa. La laguna Marismas conducía a la playa Lucumí, la cual frecuentaba Buenaventura. Era una playa hermosa, con arenas blancas y un centenar de palmeras (227). Es un espacio periférico, habitado por negros: “Casi siempre había varias negras en la playa esperándonos. Eran unas mujeres altas y fuertes como Petra, con la piel tan oscura como la suya” (227). A un kilómetro y medio de la playa, se hallaba la aldea –un callejón de tierra con chozas– de las negras que se encontraban en Lucumí. Ese espacio marginal está conformado por los hijos que Buenaventura había procreado con las negras. Esto evidencia cómo lo primitivo (las negras que vivían en el arrabal de la laguna) recibe la violencia en la conquista del hombre blanco y rico, el que representa la civilización. Es también en la playa de Lucumí que Quintín viola a Carmelina. De ese encuentro nace Willie, el hijo que Isabel adopta como suyo. Asimismo es en la playa de Lucumí, donde Manuel y Coral tuvieron su primer encuentro íntimo:

Flotaron un rato bajo la sombra de los mangles, y poco a poco empezaron a sentirse tan bien, tan relajados, que era como si estuviesen en otro mundo, donde ni el calor ni la gravedad podían afectarlos. De pronto, sin ponerse previamente de acuerdo, empezaron a quitarse los trajes de baño hasta quedarse completamente desnudos debajo del agua.

Había una ligera resaca y el agua empezó a acariciarles las ingles, las nalgas y los sobacos con su lengua fresca. Suavemente se fueron acercando el uno al otro. Manuel, que flotaba de espaldas, con los brazos y las piernas abiertas, de pronto se volvió todo

proa, todo verga erguida y compacta en dirección al sexo de Coral. Coral sintió que se transformaba en un arrecife de fuego; su cuerpo era la ensenada en donde atracaría la proa de Manuel. (365)

Hombre y mujer son un litoral en formación. Manuel es el capitán que encuentra puerto en el sexo (objeto pasivo) de Coral. El paisaje se feminiza en Coral, quien es el puerto que hay que poseer y someter.

La casa de la laguna no solo yuxtapone una serie de prejuicios y de ideologías, sino que es también espacio que propicia la creación. Es ahí donde Isabel comienza a escribir su saga familiar (18). También, Rebeca escribía sus poemas y celebraba sus círculos literarios. La arquitectura del lugar alcanza dimensiones mágicas por su contacto con la naturaleza. Fue sobre un manantial que Milán Pavel construyó la casa para que las musas inspiraran siempre a Rebeca (62).

La casa, por sí sola, es un cosmo (Bachelard 36), un estado del alma (111). La entrada de Petra a la casa y su establecimiento en el sótano— que bien podría entenderse como la base o los cimientos de la casa, es decir, de la nación misma— señala irónicamente las bases étnicas y raciales, así como también el proceso de mestizaje del que es producto el puertorriqueño. Según nos cuenta Isabel: “Los antepasados de Petra eran oriundos de África [. . .] Petra nació en 1889, en el pueblo de Guayama, famoso por sus brujos y curanderos, y sus padres fueron esclavos [. . .] El abuelo de Petra, Bernabé Avilés, cuyo nombre africano era Ndongo Kumbundu, nació en Angola” (73). El pueblo de Guayama, como vimos en *Balada de otro tiempo*, por sus modos de producción ha tenido una alta población de negros. Al traer la historia de estos personajes tradicionalmente marginados, la novela se posiciona como un contra-discurso narrativo que socava la unidad y la homogeneidad racial del discurso treintista.

Además de la incursión de personajes históricamente marginados, resulta de gran importancia analizar el papel que comprende la arquitectura de la casa, puesto que a través de esta se comunican ciertos valores (Bachelard 230). La casa de la laguna la construyó Buenaventura Mendizábal a orillas de la laguna de Alamares y cerca de un manantial (21). Esta había sido diseñada por Milán Pavel, un arquitecto⁴⁶ modernista cuya fama se había desacreditado en Norteamérica, luego de haber plagiado algunas de las obras de Frank Lloyd Wright (Véase Apéndice VI). La arquitectura de la casa de la laguna pasó por una serie de transformaciones. Inicialmente, era una cabaña que había construido Buenaventura. Luego, Pavel copió uno de los modelos de Wright: una casa con espacios abiertos y frescos, ventanas Tiffany, un sótano con cuartos, una terraza de mosaicos de oro, y una habitación para el manantial. Por segunda vez, Buenaventura derrumbó la casa y edificó, en esa ocasión, una fortaleza española. La última restauración que sufrió la casa de la laguna está a cargo de Quintín e Isabel. Aunque la función de cada restauración es hacer de la casa un espacio habitable, que se ajuste a la cosmovisión de sus habitantes, la casa de la laguna llega a convertirse en una prisión en la que se vigila y se castiga. Sus personajes tienen que escapar de ese espacio opresivo: Ignacio, Manuel, Isabel, Willie, Petra. Por eso, no resulta curioso que el pater, Quintín, se llame como la prisión norteamericana San Quintín, del estado de California (Véase Apéndice VII). La casa, al igual que la prisión, posee una estructura definida. Su arquitectura vertical permite organizar cierta distancia entre los ocupantes de cada uno de los pisos. Como un panóptico⁴⁷, entiéndase el espacio cerrado, vigilado y controlado que describe Michel Foucault en su obra *Vigilar y*

⁴⁶ El arquitecto, según Lefevre, es el productor del espacio (226).

⁴⁷ El efecto mayor del panóptico, según Foucault, es: “[. . .] inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción” (204).

castigar, la casa de la laguna es el centro de una microfísica de poder. El panóptico es un sistema arquitectónico y óptico (cárcel) que intenta definir y controlar las vidas de sus habitantes (*Vigilar y castigar* 209). La virtud del panóptico, diseñado por Jeremy Bentham, residía en la observación de todos desde un solo punto: la torre central (*Vigilar y castigar* 203) (Véase Apéndice VIII).

En la casa de la laguna no hay arquitectónicamente una torre central, pero sí un sótano. El sótano de la casa, como la torre del panóptico, aísla, separa. Es a este espacio al que han sido relegados Petra y los demás familiares y sirvientes negros o mulatos. El mismo refleja el primer piso cultural, social y económico, piso formado por el elemento afroantillano, como lo advierte González en su metáfora espacial⁴⁸ (20). La casa de la laguna, con su sótano y sus pisos, nos remite a la verticalidad de la que nos habla Bachelard cuando analiza este espacio. Para él “La verticalidad es asegurada por la polaridad del sótano y de la guardilla (51). El sótano parece constituirse como la base y los cimientos que sostienen el resto de la casa: “[. . .] Petra quiere decir piedra, y desde que la conocí, Petra había sido la roca sobre la cual la casa de la laguna estaba fundada” (406). El sótano, según Bachelard, es el lugar oscuro de la casa, lugar que participa de los poderes subterráneos (52) o de seres misteriosos (53). En el sótano, como en la bajura de *Balada de otro tiempo*, se impone lo marginal. Es ahí donde se espacializa la religión contra-hegemónica, la santería: “Allí Petra le montó un altar a Elegguá, su santo favorito, semioculto detrás de la puerta de su cuarto. Elegguá era tan poderoso que entre los negros de la Isla era conocido como “Aquel que es más que Dios” (79). La descripción del sótano reivindica las raíces afroantillanas del pueblo puertorriqueño y, en cierta medida, las idealiza. De manera

⁴⁸ Para una comparación entre la casa y la metáfora de José Luis González, véase el ensayo de Carmen Rivera Villegas, “Arquitectura de una metáfora en construcción: El espacio de la casa en la literatura puertorriqueña.”

que, no resulta sorprendente entender por qué Isabel queda fascinada con el sótano y su construcción, pues es el pilar en el que se erige la casa. Alegóricamente, es la base de la nación misma: “Lo que más me llamó la atención cuando visité los sótanos la primera vez fueron las majestuosas vigas de hierro que sostenía la terraza de Pavel” (252). La descripción de las vigas de hierro acentúa la dureza y la fortaleza del espacio. Mientras que el sótano evidencia la incursión de esa Otredad antes obliterada, la parte superior de la casa, en la que habitaron las diversas familias, refleja el elitismo y el racismo de la burguesía criolla de la Isla. Hay que destacar que la arquitectura de la casa, como espacio discursivo, establece entre los sótanos o los de abajo y la parte superior de la casa o los de arriba, una relación dialéctica que impide el funcionamiento del uno sin el otro. Así lo advertimos en la siguiente instancia: “Cuando se lo visitaba, invadía la sospecha de que las cosas que sucedían allí no era siempre lo que parecía, y que podían tener repercusiones en el mundo de arriba” (252). El sótano es espacio de solaz y paz espiritual. Allí acudía Buenaventura a darse baños en el agua que provenía del manantial: “Los baños salutíferos que Petra le preparaba con sus hierbas mágicas le devolvían la paz” (274).

Si bien la autora reconoce las raíces del colectivo puertorriqueño, con la descripción del sótano, pone también de manifiesto las contradicciones que encierra este mundo. Así lo vemos cuando el espacio del sótano, y el de la propia casa, es gobernado por Petra. Recordemos, por ejemplo, quién era Petra para Quintín y demás miembros de la familia. Es a esta a quien se reconoce como autoridad máxima de la casa y no a Rebeca: “Petra era la mariscala de Buenaventura; ella imponía sus órdenes en la casa. Los sirvientes veían a Rebeca como una autoridad secundaria. Antes de hacer lo que Rebeca les mandaba, primero se asesoraban con Petra” (257). También, era a ella a quien le hacían cierta reverencia: “[. . .] aparecieron las negras, arrastrando los pies por entre los matojos y con la cabeza envuelta en turbantes de

colores. Empezaron a ayudar a Petra y a Eulodia a preparar la comida. Pero noté algo extraño: cada vez que cruzaban frente a Petra hacían un pasito de baile, casi como una reverencia” (336). En ambos espacios, el sótano y la parte superior, se establecen, similarmente, jerarquías que conducen a las mismas divisiones, al mismo clasismo. Esto sugiere que todos los grupos repiten, en alguna medida, las jerarquías y las divisiones, aún dentro de su propia raza. Petra es el ojo regulador del panóptico. Por eso, cuando muere, el sótano se transforma: los mangles agrietan la superficie y reina el caos y el desorden, y los cangrejos se apoderan del espacio (423). Al morir Petra, el centro de poder, la arquitectura de la casa de la laguna comienza a derrumbarse desde su base: el sótano.

En la relación entre Petra y Buenaventura, es a este último al que se le confiere mayor valor sobre aquella: “Petra pasó a ser la criada personal de Buenaventura. [. . .] Lo veneraba como a un dios. Buenaventura venía de una familia de guerreros, como su abuelo, y si hubiera nacido en Angola, también sería jefe de su tribu. [. . .] Petra sabía que ella no valía nada, pero cuando conoció a Buenaventura, juró que algún día sería dueña de su corazón” (79). Como vemos, los negros son en tanto pueden servir y ser útil al blanco. Las jerarquías adoptan un carácter de mutabilidad cuando enfrentan el discurso masculino y femenino. Es decir, las acciones y las voces femeninas quedan relegadas a un plano inferior cuando hace acto de presencia una voz masculina.

Si bien advertimos una subversión con la incursión de personajes marginados, notamos algunos vestigios de cierto racismo velado. Tres instancias confirman lo anterior. En primer lugar, aunque se da espacio y, por ende, cierto relativo poder a los negros, esto se plantea mediante el simbolismo del nombre de Petra, por ejemplo, y del significado del sótano. Para Kum Kum Bhavnani, el simbolismo logra una admisión limitada de la mujer negra para evitar

ser tildado de racista (citado en Alegría Ortega 27). En segundo lugar, los personajes periféricos (los negros que viven en el sótano) son expulsados de la casa de la laguna. Sería su cuarta expulsión: 1) de África; 2) de las plantaciones; 3) del manglar y del arrabal y; 4) de la casa de la laguna.⁴⁹ Aún más, Petra muere. Por último, la casa/nación se destruye mediante el fuego purificador. Es decir, se anula el espacio para la convivencia de la divergencia. Por ello, Isabel y Willie tendrán que recurrir al exilio. Si el ser es en tanto existe en un espacio, aquí la otredad, que ejemplifica la hibridez cultural, se imposibilita con la destrucción del espacio.

La destrucción espacial tiene lugar, cuando la oposición ideológica política latente que encierra el espacio casa/nación establece una fricción constante entre los miembros que conforman la familia. Dicha fricción, así como las oposiciones históricas nacionales, se desenvuelven mediante la autorreferencialidad (meta ficción), donde Isabel reflexiona sobre el proceso escritural. Como bien advierte Alemañ: “Isabel no es sólo la narradora-protagonista sino también la autora ficticia del texto que finalmente leemos.” Añade más adelante que:

El mismo acto de escribir le permite a la narradora-protagonista descolonizar un espacio literario vedado tradicionalmente a la mujer. Mediante la exploración y reformulación de un pasado familiar y nacional, el “yo” (auto) biográfico rearticula un espacio que le permite desarrollar su personalidad y talento artístico. La narradora-protagonista encuentra en dicho espacio un medio de emancipación personal de su marido y del orden social burgués que él y su familia representan. (“La política de la (auto) biografía en The House on the Lagoon, de Rosario Ferré” 83)

⁴⁹ Agradezco este acertado comentario a Manuel Valdés Pizzini.

Mediante la ficción, Isabel subvierte, en parte, el papel y los códigos convencionales atribuidos a la mujer en la sociedad patriarcal puertorriqueña⁵⁰. La narración que, en sus inicios, se creó para contar la saga familiar de los Mendizábal y los Monfort, se convierte, en el tránsito y en el camino, en la búsqueda de la identidad y de la independencia personal. Así lo advertimos cuando Isabel discute con Quintín la calidad de su manuscrito: “-Mi novela no es sobre política – le respondí-. Es sobre mi emancipación de ti. Tengo derecho a escribir lo que pienso y tú nunca has podido aceptarlo” (408). Pero, más allá de la emancipación personal, a nivel alegórico, Isabel logra emanciparse del discurso monológico que proyecta la unidad de la gran familia puertorriqueña. El mismo se constituye como una especie de prisión en la que se siente atrapada. Esta, como advertimos, queda muy bien representada en el espacio de la casa. La emancipación ocurre cuando Isabel trastoca la autoridad y la jerarquía de la gran familia puertorriqueña. La crisis final de dicha metáfora se logra al destruirse la armonía y la unidad entre los miembros de la familia. Manuel ejemplifica muy bien esta desunión, cuando asalta la casa de la laguna y la incendia⁵¹. También, se evidencia cuando Willie se enfrasca en una pelea con su padre: “De pronto, se enfureció con Quintín y le dio a su padre un puñetazo tremendo en el pecho. Quintín trastabilló, pero en cuanto recobró el equilibrio, le asestó a Willie una bofetada [. . .] Padre e hijo se engramparon entonces a pelear y rodaron por el piso” (428). A su vez, Isabel le reprocha a

⁵⁰ Para destacar la subversión de la autora, Alemañ advierte que los personajes con ascendencia africana (Ermelinda, Esmeralda, Coral, Petra, Willie) son interpretados como el otro solamente por Quintín. Sin embargo, entendemos que esa subversión no es del todo clara, puesto que Isabel hace lo mismo que su esposo, o sea, los categoriza y los valoriza.

⁵¹ Este incendio ha sido estudiado por Lydia Vélez Román:

[. . .] el fuego de la casa de la laguna, esta eclosión de ideas, situaciones y fronteras podría interpretarse como un ejercicio de purificación radical en un espacio de problemática muy compleja. Se plantearía así una propuesta: examinar y comprender el pasado histórico no para anquilosarlo, ni para someterlo a ideas monolíticas y a verdades absolutas, sino para regenerarlo y corregir los errores, tal como había propuesto el pacto entre Isabel y Quintín. Ciertamente, Ferré no ha creado un espacio edénico, sino un espacio contestatario de representaciones transgresoras de la historia totalizante. (Violencia y fronteras móviles en La casa de la laguna, de Rosario Ferré).

Quintín las desavenencias causadas por su carácter y, como Rebeca de Buenaventura, recibe una paliza de su esposo: “Quintín empezó a bofetearme a diestra y siniestra, y a asestarme puñetazos por todo el cuerpo” (429-430). Aquella unidad y armonía, atribuida a la gran familia puertorriqueña, se desmantela cuando Manuel, Willie e Isabel cuestionan la autoridad del pater familia, figurado en Quintín. En este punto, se invierte la metáfora de la gran familia en tanto y en cuanto Isabel desplaza al pater y se coloca al timón de la embarcación:

Me levanté lentamente del piso del Boston Whaler. De alguna manera, logré agarrar el timón con una mano y la palanca del acelerador con la otra. Giré la embarcación en redondo y empuje el acelerador hasta el fondo. El bote salió disparado hacia delante y se introdujo a toda velocidad debajo de la terraza. Quintín se había vuelto hacia mí y estaba a punto de pegarme otra vez. No vio la viga de hierro que se acercaba vertiginosa y que lo golpeó por la parte de atrás de la cabeza. Se fue de boca y cayó entre las raíces enrevesadas de los mangles. (430)

La embarcación se constituye como una prisión que metaforiza la nación. En ella resuenan los ecos del pasado, específicamente pedreriano. Según Foucault:

[. . .] el barco es un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por él mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está librado al infinito del mar y que, de puerto en puerto, de orilla en orilla, de burdel en burdel, va hasta las colonias a buscar lo más precioso que ellas encierran en sus jardines, ustedes comprenden por qué el barco ha sido para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta nuestros días, a la vez no solamente el instrumento más grande de desarrollo económico (no es de eso de lo que hablo hoy), sino la más grande reserva de imaginación. El navío es la heterotopía por

excelencia. En las civilizaciones sin barcos, los sueños se agotan, el espionaje reemplaza allí la aventura y la policía a los corsarios. (7)

En la obra, la embarcación-prisión es una isla a la deriva, el vehículo de una travesía identitaria. Isabel no solo desplaza al pater de la gran familia (de la nación), sino que lo asesina y se coloca ella a la cabeza, al mando. El desplazamiento no resulta al azar, pues como sabemos, uno de los intertextos de la novela es el clásico *Insularismo*, de Antonio S. Pedreira. Como hemos destacado anteriormente, a partir de su ensayo, una de las metáforas construidas en el texto es la del capitán con su nave, o sea, el dirigente de la nación, de la gran familia puertorriqueña. Ese pater, maestro, capitán, que dirigiera la nación y a sus ciudadanos era más que necesario, según Pedreira: “Los hombres de mi generación hemos buscado inútilmente un hombre superior a nuestras luchas intestinas, a cuya sombra acogedora y pura pudiéramos oír con claridad la voz de nuestro mito.” Más adelante añade:

¿A quién recurrir para ceñirnos todos a su ejemplo, cuando nos aprietan las ansias de interpretar la vida, de ahondar en los aspectos suntuarios de la existencia, tan ineludibles cuando se quiere responder con nobleza a las preguntas de cada momento histórico?
¿Dónde encontrar la mano fervorosa, que impulse a tiempo y a tiempo frene los ímpetus de la mocedad, tan necesitados de la gracias evangélica de un maestro? (175)

La nave al garette pedreriana se inserta en el texto a través de la imagen construida y desestabilizada del patriarca Quintín. Sin embargo, la muerte del padre es parodiada, cuando se coloca en el timón una voz periférica, femenina y transgresora, Isabel, y cuando el pater yace muerto en los mangles. En fin, la muerte del pater refleja la caducidad del discurso autorial instaurado, tradicional y mecánicamente, en la figura masculina. En el espacio nacional, se imposibilita la armonía. Es por ello que emigran a Florida, espacio que representa el futuro.

La casa de la laguna anuncia, sin duda, la crisis de la modernidad del pueblo puertorriqueño. Esa crisis está representada mediante la alegoría nacional de “la gran familia,” la cual se examina a partir del espacio familiar (casa/nación). El espacio na(rra)cional es periférico. La casa está construida sobre una laguna costera, rodeada de mangles. A través de lugares como la casa y el mangle, se estructuran espacialmente unas ideologías y unas políticas sociales y económicas, que están ligadas a lo racial. Los sujetos que habitan, en la cara pobre de Alamares, son víctimas de la sociedad elitista, racista y machista. Ejemplo de ello son los habitantes del arrabal Las Minas, comunidad que conecta con la casa por medio del cuerpo de agua adyacente. La arquitectura de la casa de la laguna, como advertimos en la novela, es una máscara que encierra todas las contradicciones raciales, políticas e ideológicas de los seres que la habitan. Con estas contradicciones y ambigüedades, Ferré produce una novela contestaria en tanto y en cuanto relativiza verdades consagradas en la literatura hegemónica desde su posición como mujer.

Capítulo 5

La plaza por la playa: El carnaval en *El cruce de la Bahía de Guánica* de Edgardo Rodríguez Juliá

La plaza por la playa: El carnaval en *El cruce de la Bahía de Guánica*

“El espacio preferido del nuevo arte es radicalmente antropomórfico.”

Jameson

Mijail Bajtín, en una de sus obras más importantes, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, llamó *realismo grotesco* al principio de la vida material y corporal, así como a las fuentes y las imágenes populares que se encuentran en la obra de Francois Rabelais, autor de *Gargantúa y Pantagruel*. El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es, según Bajtín, la degradación, o sea, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto (24). Cuando Bajtín teorizó sobre la degradación⁵² señaló que esta se alcanzaba cuando se entraba en comunión con la vida inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales y, por consiguiente, en actos como el coito y las satisfacciones de las necesidades naturales. Las imágenes grotescas, como el beber, el comer, la digestión, la vida sexual, el embarazo, el alumbramiento y el despedazamiento corporal, entre otras, tienden a degradar, a corporizar y a vulgarizar lo alto y lo sublime.

Las imágenes populares están presentes en las crónicas de *El cruce de la Bahía de Guánica*, pues se presenta lo que Bajtín llamó “las cosas al revés y contradictorias, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo” (16). Esto se constata mediante la obsesiva atención de los personajes de la obra al contacto físico, a la sexualidad y el deseo. La confusión, el tribalismo y la carnavalización reinan en las crónicas. También, el gusto por lo corporal, por la parte inferior del cuerpo, el cual ofrece una visión de mundo y de las relaciones humanas

⁵² Según el teórico, “La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación” (25).

diferente, transgresora, no oficial. Cuando los paisanos se oponen a las estructuras oficiales, cuando desacralizan ideas consagradas en términos absolutos y proponen su perspectiva de corporeidad sensorial, están degradando y transfiriendo todos estos conceptos espirituales e ideales al plano material.

El carnaval da vuelta a la realidad, pone arriba lo que está abajo y abajo lo que está arriba. En palabras de Bajtín, la visión carnavalesca del mundo es el rito de lo bajo, de lo no aceptado socialmente, por la risa y la burla que constituyen una inversión de todos los valores, de todas las normas impuestas por la ideología dominante. Esto es lo que Bajtín llama segunda vida festiva.⁵³ La satisfacción de los paisanos y del narrador-protagonista reside en el rebajamiento de las cosas elevadas. Ahí se logra ese “segundo mundo o segunda vida” del que habla Bajtín (11). La virtud y el objetivo del carnaval es desnudar las relaciones sociales. Para Carolina Crespo, este:

[. . .] pone entre paréntesis el mundo dejando entrever aquello que se oculta, haciendo visible la textura de las relaciones domésticas y sociales, desplegando los valores grupales. Se trata de ocasiones, en las que, más allá del divertimento humorístico, distintos grupos de sociales dentro de una comunidad se expresan, exhiben su arte e interactúan. (“Cuerpos paródicos: la carnavalización de lo carnavalesco” 233)

La plaza, como espacio público, cobra gran importancia dentro de la teoría carnavalesca. Es en ese espacio que los sujetos subvierten las normas establecidas. En las crónicas de Rodríguez Juliá, no acudimos a la plaza que analizaba Bajtín, sino a la playa. El litoral, en efecto, es el referente extratextual y el caleidoscopio espacial en las crónicas de *El cruce de la Bahía de*

⁵³ Sobre el particular indica: “La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un mundo al revés” (16).

Guánica. Aunque se da un desplazamiento espacial centrífugo, en términos de que la plaza ocupa el centro y la playa, la periferia, ambos espacios son lugares abiertos utilizados para la festividad, la recreación y el esparcimiento. Por tanto, son espacios en los que los seres que lo visitan pueden liberarse del trajín diario. La fiesta pública⁵⁴ es, según Silvia Álvarez Curbelo, un modo de escape (*Los arcos de la memoria* 208). En la crónica “El veranazo en que mangaron a Junior,” se constata “ese espacio utópico carnavalesco que es el concierto playero” (115). La identidad en la playa se polariza por ser construida, en primer lugar, ideológicamente y, en segundo lugar, espacialmente. Por ejemplo, el deseo, lo corporal y lo sensorial son las armas que despojan la sexualidad, en la playa, de toda su delicadeza: “¡Qué curiosa esta infra-supra-liberación de la satería! Es una rebelión donde la mujer se desquita agrediendo con los mismos instrumentos de su humillación, la única arma a su alcance: la sexualidad desprovista de ternura” (125). Se invierte, característica propia del carnaval, el machismo típicamente puertorriqueño en el que la mujer es objeto sumiso del deseo del hombre. Si bien la mujer sigue siendo objeto del deseo, su licenciamiento sexual trastoca su concepción de mujer dócil. Así, la sexualidad se espacializa en la playa:

La negrita jacarandosa con los *hot pants* de rayas blancas y negras se levanta, *¡what a monton!* El primer trigueño se quedó como si le hubiese visto los pelos, efectivamente, y Radamés, quien siempre tiene el ángulo bajo, así me lo confirma en su mala mañana, como

⁵⁴ Añade:

Puede decirse que las fiestas populares han sido en todas las épocas y son en la actualidad un paréntesis que se interpone en las luchas de vida, un receso de la labor cotidiana, un descanso de las fatigas del cuerpo y del espíritu: si el trabajo es una necesidad que, con absoluto imperio, nos impone la naturaleza, no es menos cierto que las fuerzas que en ella se desarrollan, generadoras de la vida y del progreso social, nos obligan también al reposo y nos invitan a dar tregua a nuestras tristezas, a fin de que podamos, con más empeño reanudar nuestra interrumpida labor y afrontar de nuevo, con ánimo sereno, las contrariedades de nuestra existencia (215).

también me asegura que en la playa de Varadero, allá en Cubita la bella, a las mujeres siempre se le ven los *bigotes* bajo el two piece, no hay suficientes navajas checas con qué acicalar esa gran tota para la playa... *Men, la bellaquera total mano, cuando empieza a ver pelos por tós laos...* (113)

La playa es el espacio en el que discurren las exaltaciones sexuales y corporales sin inhibiciones. La sexualidad y el deseo irrumpen a través de la desnudez del cuerpo y de la mirada. El concierto salsero, que se celebra en este espacio, acuña toda una nomenclatura que recalca en el deseo: “El Moon comienza su alocución como diría Don Wahsingtones Lloréns: “*Sí, estoy bien chévere, y ahora, pa’ ponerte a gozar el veranazo ’83, pa’ que todas esas mamises bollancudas empiecen a soltar vainilla, pa’ esos que bajo la palma tercera a mano izquierda tiene pataraña, de la colora, la sin semilla [. . .]*” (117). Es la típica cultura de los festivales playeros, alimentada en un ritual diario a través de la radio con Moonshadow⁵⁵, mientras los puertorriqueños conducen a sus destinos. Esta vez se reúne en una tarima playera que se destaca por ser un “espacio mágico-utópico gobernado por las sustancias” (120). El espacio se proyecta sobre sí a través de los juegos colectivos, los ritos civiles y las burlas del carnaval (Zumthor 43). En palabras de David Harvey, las relaciones sociales son siempre espaciales⁵⁶, es decir, tienen lugar, nacen y se desarrollan en el espacio. Por tal razón, cartografiar y espacializar esas relaciones, en el espacio del texto, permite que la gente conozca sus lugares y las prácticas sociales que de allí emergen.

⁵⁵ Moonshadow es un famoso locutor puertorriqueño, quien era parte del programa radial *El vacilón de la mañana* de la estación La Mega 97.9 FM. Su nombre original es Raymond Broussard. Este locutor se dio a conocer por su actitud para tratar temas de la cotidianidad de los puertorriqueños, así como otros de cultura popular.

⁵⁶ Véase *Justice, Nature and the Geography of Difference* 112.

En estas crónicas, sobresale la esencia de la cultura popular puertorriqueña por medio de la cultura del espectáculo,⁵⁷ “la que reúne lo separado, pero lo reúne *en tanto que separado*” (Debord 8). Los seres de la costa, como los que vio Bajtín en el carnaval, están unidos difusamente. En palabras de Debord, se trata de una “imagen de unificación dichosa, rodeada de desolación y espanto, en el centro tranquilo de la desdicha” (17). La actitud de los sujetos costeros está alejada de toda perfección, de formalidad, de carácter oficial. Las acciones, por tal razón, tienen un carácter fundamentalmente espacial y corporal. El sentido de la vida práctica que los caracteriza está basado en la espacialización del deseo, el cual aparece como contingente. El espectáculo carnavalesco dramatiza la cultura que hallamos en el cronotopo de la costa. Como algo experimentado, actuado y vivido, el espectáculo carnavalesco pone de manifiesto las relaciones sociales de sus protagonistas. Lo importante aquí es que no se eufemizan las relaciones raciales, sociales y sexuales de los actores. La virtud del carnaval, como espectáculo, en las crónicas Rodríguez Juliá, reside en ver cierta coherencia o movimiento orquestado dentro de la ambigüedad y la horizontalidad del litoral.

En su crónica “El Cruce de la bahía de Guánica y otras ternuras de medianía (25 de julio de 1983),” Rodríguez Juliá acude a otro espectáculo carnavalesco. Aquí, lo consagrado se desacraliza, la utopía se desvanece y lo institucionalizado se desmoraliza, cuando la historia (escrita en minúscula – ésa que se funda en la cotidianeidad—) desestabiliza el discurso oficial mediante la textualización de lo periférico. Para el autor, esto habrá de ser un intento por narrativizar las posibilidades de lo invisibilizado puesto que: “Los distintos espacios narrativos se vuelven *pesadillas de la Historia*, momentos nocturnos, oníricos, saturninos, cuyas extrañas

⁵⁷ Según Guy Debord, “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (3).

imágenes nos revelan paisajes jamás vistos de esa vigilia que llamamos Historia con h mayúscula” (“Tradición y utopía en el barroco caribeño” 69). La desarticulación del discurso hegemónico desmitifica, al igual que *La casa de la laguna* de Rosario Ferré, la homogeneidad y la armonía de la gran familia puertorriqueña, en el escenario periférico del litoral⁵⁸. Este es un espacio en flujo incesante, dinámico y ambivalente. En estas obras, el litoral está cargado de una importancia semántica y está dotado de un fuerte componente histórico referencial. En él se fundan identidades y se desestabilizan otras. El universo de estas crónicas fluye en espacios amplios y horizontales, como es la playa, la bahía y el malecón. En “El cruce de la Bahía de Guánica,” por ejemplo, la playa y el malecón son lugares de convergencia social en donde se halla la mayoría excluida (la clase baja y marginal puertorriqueña). Por otra parte, en “Para llegar a Isla Verde,” además de los desencuentros con la Historia, el discurso hegemónico se desarticula por medio de la desmitificación de la homogeneidad y la armonía de la utopía de la gran familia puertorriqueña, la carnavalización del lenguaje, la parodia y el humor.

La visita a Guánica no solo produce emplazamientos con la historia oficial en la medida en que se conmemoran acontecimientos y se reconocen los íconos nacionales (Juan Antonio Corretjer, Pedro Juan Soto y la conmemoración de dos jóvenes independentistas, Carlos Soto Arriví y Arnaldo Darío Rosado, en el Cerro Maravilla en 1978), sino que la revisitación a ese canon produce, a su vez, desencuentros con aquella. Estos se dan cuando se textualiza la alteridad en el litoral y se yuxtaponen con historias oficiales. En este espacio “se ha forjado un paisaje” (135), pero un paisaje heterotópico, como argüiría Foucault.

⁵⁸ Aunque en el libro *Las tribulaciones de Juliá* varios de los críticos (Rubén Ríos Ávila, María Elena Castro, Juan Duchesne, Juan Gelpí, por ejemplo) apuntan a la función deslegitimizadora de las crónicas del autor, no se hace un análisis del espacio costero propiamente. Rodríguez Castro, por su parte, sí menciona la transformación del espacio privado al espacio público y de su papel como paseante.

En ese espacio na(rra)cional heterotópico (ambivalente, carnavalesco, localizable, liminar), que es la playa, confluyen los diversos estratos sociales. Paradójicamente, el sector cuantitativamente mayor de esos estratos, “la clase media baja proletaria” (54), es el que históricamente ha sido obliterado y silenciado por la Historia. He ahí uno de los desencuentros de Rodríguez Juliá con la Historia: la recuperación y la reivindicación de la otredad, por medio de la carnavalización, en el espacio del litoral. El carnaval, como bien afirma Paul Connerton, es un acto en el que las personas se organizan, en sus propias formas, como una colectividad. Ahí la individualidad es inseparable de las grandes masas humanas, puesto que la gente está unida sensual y materialmente a través de los cuerpos (50). Rodríguez Juliá nos recuerda, con los múltiples juegos del carnaval, que hay otras historias alternas, fundadas en lo cotidiano, que han sido soslayadas. En el litoral, se retrata la otra cara, mucho más grotesca, pero por ello no menos verdadera, de nuestra identidad. La festividad de Santiago Matamoros, en el malecón de Guánica, es el telón de fondo del escenario carnavalesco:

El 25 de julio la criolla elegancia del malecón se alborota con el frenesí de las fiestas patronales, y estas coinciden —cual palimpsesto histórico— con la llegada de los americanos, con la inauguración del Estado Libre Asociado, con el crimen del Cerro Maravilla: Puestos de pinchos por doquier, la parejita de la High de Guánica: ella con mahones a reventar y tenis blancos, con esa sabrosura *víveme* de las chicas de pueblo, acostumbradas a los paseos vespertinos por la plaza; él viste indumentaria de jodedor de barriada, un poco gallego, eso sí, la camiseta con la bandera de Puerto Rico plantada en el pecho, la cadenita de oro, esas gafas oscuras que casi resultan siniestras, si no fuera por las medias y tenis Converse, los *stubbies* rellenos de órganos sexuales casi turgentes y la gorra de los Yankees de Nueva York. (25)

El espacio público del malecón es el lugar heterotópico para poner al descubierto el entramado sistema de relaciones que nos definen como pueblo. El colectivo que se resalta en estas páginas se caracteriza por el festejo, la diversión y el rito que implica la celebración de Santiago Matamoros. Según Foucault, la heterotopía está asociada al tiempo pasajero, es decir, “las ferias, esos maravillosos emplazamientos vacíos en el límite de las ciudades, que una o dos veces al año se pueblan de puestos, de barracones, de objetos heteróclitos, de luchadores, de mujeres-serpiente, de adivinas” (6). El colectivo que se reúne en ocasión de festejo es uno (des)memoriado, a diferencia de aquel que se textualiza en ocasión de conmemorar hechos históricos. En este espacio queda abolido el tiempo, pero también, como advierte Foucault, este es recobrado (6). Cartografiar ese escenario que se “transforma en la antigua Marginal de la Baldorioty”⁵⁹ (25), ese “carnaval colonial boricua,” permite que esa otredad reclame un lugar de enunciación dentro del discurso. Implica poner en relieve, incluir, codificar, concretizar dentro del texto el universo del que se nutre el escritor y los lectores. La importancia de esto reside en que la identidad nacional, que identifica al colectivo en el litoral, adquiere, como relación metonímica, las características del espacio y de sus actores. Es decir, la identidad se hace líquida, tráfuga, se aleja de la perfección a la que aspiraba la agenda culturalista homogeneizante de las primeras décadas del siglo XX: “En el espacio del soleado malecón guaniqueño, se agolpan todas las tiernas y pocas veces aterradoras contradicciones de este pueblo” (28).

Al igual que la crónica anterior, en “Para llegar a Isla Verde,” el espacio en el que se rescata la marginalidad es la playa, específicamente la de El Alambique y la de El Balneario: “Recorrer ambas playas es atravesar las clases sociales de la ciudad, sus clanes, sectores y submundos, su extranjería y marginalidad, también sus modas, sin olvidar esos lugares

⁵⁹ Ese espacio daba cara a la Laguna del Condado, entre Miramar y las casas de la laguna, donde se reunían jóvenes a compartir, según cuenta por experiencia propia Manuel Valdés Pizzini.

preferidos de donde parte y a donde llega toda travesía: la imaginación y la memoria” (53). El espacio na(rra)cional de la playa no solo textualiza la historia periférica, puesto que al mismo tiempo, cuando el narrador autobiográfico nada, puede captar la pluriformidad de nuestra sociedad: “[. . .] iremos escuchando, allá en la arena, aquí en el agua, entre veinte y sesenta metros de la playa, las voces de la multiplicidad social, la sucesión de acentos y actitudes históricas que conforman la polifonía⁶⁰ barroca de San Juan. Es como si la travesía a nado por este litoral nos obligara sólo a un conocimiento de *vozes*” (53). Esta polifonía barroca subraya nuestra hibridez cultural, pero al mismo tiempo indica la entrada a una nueva época: la posmodernidad.⁶¹ En los textos posmodernistas, efectivamente, se acentúan los problemas que tienen que ver con la coexistencia, el choque y la interpretación de realidades diversas (Harvey 58).

Según Harvey, el espacio posmoderno apunta a considerar el proceso urbano como algo caótico, anárquico, lúdico y abierto, a diferencia del moderno, en donde dominaba la totalidad y la forma cerrada (61): “los posmodernistas conciben el espacio como algo independiente y autónomo, a lo que se puede dar forma de acuerdo con objetivos y principios estéticos que no necesariamente se inscriben en un objetivo social englobante, excepto, quizá, la realización de algo bello, intemporal y “desinteresado” como fin en sí mismo” (85). El escenario posmoderno, en estas crónicas, es el litoral.

⁶⁰ La polifonía es un término que nos remite a Bajtín para indicar el carácter social y comunitario del lenguaje (Benjamín Torres 16).

⁶¹ Cuando hablamos de posmodernismo es pertinente examinar la globalización como una de sus características. Es la época donde prolifera la cultura de masas, los medios masivos de comunicación y se acortan las fronteras del espacio. El posmodernismo se inicia en la arquitectura, en el diseño, la distribución espacial. En él no hay categorías estáticas. Para Lyotard es, precisamente, producto de las nuevas tecnologías de la comunicación que permite una transición social y política en los lenguajes de las sociedades capitalistas (citado en Harvey 66).

Un componente clave del litoral es la playa. Este lugar es tierra de ensoñación en donde se ha privilegiado el deseo: “En las playas el coqueteo no es con nadie, sino con la sensualidad misma; ese ir y venir del deseo, de la curiosidad erótica, se puede resumir como el de un espacio donde se toleran diversos grados de desnudez y varios modos de incitación” (137) (Véase Apéndice IX). La playa es lugar “entre la licencia sexual y la represión” (138), es lugar de yuxtaposiciones, de desencuentros y de heterotopías. Es un sitio de congregación (141), un mundo espacialmente no ordenado. Para Jerry Torres: “El espacio a la pubertad de la sociedad puertorriqueña se evidenciaba en la actitud hacia la playa como espacio público de exhibición e intercambio. La frontera de agua comenzó a percibirse como un lugar adecuado para el contacto social, la sutil metáfora de una amplia sala de la familia con cabida para la multitud de parientes” (135).

La playa constituye, precisamente, un lugar de encuentro común. Es la metáfora de la casa amplia, al aire libre, *de y para* la muchedumbre. La playa es la gran casa donde todos caben. Podemos identificar toda una cultura asociada a este espacio; en otras palabras, una cultura playera. La playa es lugar de invitación y, como otros espacios, provoca aprehenderla: “La playa me invita. Deseo recorrerla sistemáticamente” (169). Rodríguez Juliá identifica tres elementos para apropiarse de este espacio: “Oleaje, la playa propiamente; los bañistas, cómo se relacionan y divierten; y, por último, la calidad de su luz y atmósfera” (172). Todos esos elementos hilvanan las crónicas de Rodríguez Juliá. La búsqueda del autor es textualizar la tesitura del litoral, asir este espacio. La luz, por ejemplo, es un elemento importantísimo en su obra. Como cronista que busca retratar el paisaje cultural, no sorprenden las descripciones constantes sobre ese elemento si es lo “[. . .] que hace visible el mundo, es el elemento que permite que exista el paisaje” (Maderuelo 143).

En su apreciación y análisis sobre el paisaje cultural de las playas, el autor entiende este espacio como un “proyecto de congregación horizontal” (174). Aunque el objeto de su análisis son otras playas, específicamente las de Brasil, podemos inferir una similitud entre las playas puertorriqueñas y las brasileñas. Ambas son espacios de congregación. En los dos territorios, se advierte cierta horizontalidad, es decir, cierta uniformidad, en la que queda disuelta, por algún momento, la otredad. Ahí todos son todos. La playa parece no resaltar distinciones entre un sujeto y otro. La ropa, símbolo de consumo y, por ende, de clase, no es lo que caracteriza a los usuarios de este recurso. Por el contrario, cierto grado de desnudez corporal, asociada a este espacio, uniformiza a los paisanos. En otras palabras, la identidad social de los sujetos adquiere un aire tráfuga. La playa es lugar de gregarismo, donde sus ocupantes están en continuo movimiento; es espacio público, donde el deseo se espacializa. Sobre el particular, ha señalado Rodríguez Juliá: “Entonces la playa más que baño de sol, natación, deportes de arena, es esa franja donde se concibe un espacio para estar atentos a la desnudez del otro, a la celebración de su humanidad más elemental” (176). Hay que subrayar que el elemento más importante para captar la pluriformidad del otro, de uno mismo, de fijarse en el objeto del deseo, es la mirada. Por medio de la mirada que fluye, Rodríguez Juliá trata de asir el horizonte⁶². En estas crónicas, identificamos muy bien una cultura de la mirada, que oscila muchas veces en el husmear.

En efecto, la costa se presenta como un espacio de liberación del uno y del otro, y se caracteriza por el juego del que se exhibe y el regodeo con el otro que mira. Este espacio periférico se constituye como el lugar de esa convergencia social donde coincide ese mosaico excluido que desmitifica la utopía de la gran familia puertorriqueña. Podemos leer la playa, retomando la teoría de Bajtín, como un cronotopo dinámico, externo, en el que los seres que lo

⁶² Según Otto Friedrich: “El horizonte engloba el espacio en torno al hombre para formar un mundo circundante finito y susceptible de ser abarcado por la vista” (76).

habitan se encuentran en continuo desplazamiento. Esta constituye un sistema de signos, un texto. Por su carácter de multiplicidad, es en este espacio donde la vida pública adquiere su esplendor. En su crónica “Flying down to Río,” y a propósito de las playas de Ipanema y de Copacabana en Brasil, el autor afirma:

He confirmado la opinión de Roberto: Ipanema es más chic que Copacabana. Pero aún así creo advertir aquí esa misma horizontalidad carnavalesca a la de la otra playa...
Nuevamente me asedia la nube negra: quizás estoy haciendo una lectura equivocada de estas playas. Donde hay dispersión, diferenciación social, veo uniformidad y congregación, espacio utópico carnavalesco... Ahora me golpea el terrible presentimiento de no saber leer las distinciones de esta sociedad, sus diferencias fundamentales...
Entonces estaría fundando la utopía carnavalesca de las playas cariocas. (221)

Como bien ha expresado Benjamín Torres Caballero,⁶³ si el cronista recurre a la comparación de las playas de Brasil con las de Puerto Rico es porque hay similitudes en ambos espacios. Hay algo que las identifica: el mar, las economías de plantación y la esclavitud (15).

Acudir a la playa puede ser también un viaje íntimo. Cuando el autor entra a este espacio, puede constatarlo: “En días de semana aquí se puede disfrutar una soledad casi perfecta. Y bastaría con virarnos, y quedar de espaldas a todo el litoral de Isla Verde, para lograr una soledad

⁶³ Aunque coincidimos con el crítico en cuanto a la interpretación de la comparación que hace Rodríguez Juliá sobre las playas, diferimos totalmente de su análisis de este espacio. Torres advierte una influencia quiroguiana en el cronista en el sentido de ver la naturaleza como el peligro (21). El crítico dicotomiza los términos mar/naturaleza y playa/sociedad (17). Ambos binomios son desacertados, ya que el mar conforma la mayor parte de esa inmensidad que llamamos naturaleza, además de que el cronista se interna al espacio marítimo como conocedor. Asimismo, la playa es donde se encuentra el pueblo puertorriqueño. Torres señala que es cuando el cronista se interna en el mar para nadar que se localiza al margen de la sociedad (17). A diferencia de Torres, vemos que es en ese momento que Rodríguez Juliá puede acercarse y conocer más a la sociedad puertorriqueña.

aún más absoluta.” Continúa: “Cuando las olas baten contra el arrecife que circunda el islote, el marullo aclara su espumarejo en estas rocas cóncavas; como algún paisaje lunar perdido en la luz del trópico, este roquedo nos evoca los silencios infinitos de la Madre Materia” (62). Sobre esto último, Torres Caraballo desafortunadamente ve que el autor se siente fuera de Puerto Rico, se siente solo frente a la naturaleza por estar rodeado de la Madre Materia (19). A diferencia del crítico, advertimos la experiencia de un momento casi metafísico por el autor, quien intenta abarcar y comprender la multiplicidad de significados que encierra el espacio del mar. Ese espacio aquí es refugio que propicia la intimidad, no “la naturaleza insensible, indiferente al dolor humano” que advierte Torres Caraballo.

Es en esos espacios abiertos del litoral que nos reconocemos *en* y escuchamos *a* un neorican, a un cocolo, a un tecato o a un blanquito *surfer*. Ahí Rodríguez Juliá puede observar esa “mentalidad de lo múltiple,” la heterogeneidad de una contra-cultura dentro de su paradójica unidad (Zumthor 34). Todo esto constata la meta-ideologización⁶⁴, es decir, la apropiación de la ideología hegemónica, específicamente del discurso culturalista del treinta, para reutilizarla de manera innovadora y revolucionaria. Como bien sugiere el título del libro y el de la crónica, la palabra cruce implica una transgresión. Precisamente, una de las transgresiones a la que nos enfrentamos en *El cruce* es la ruptura de la homogeneidad, la unidad y la armonía que recalca la metáfora de la gran familia puertorriqueña, en el espacio doméstico de la casa/nación. La meta-ideologización ocurre cuando coloca a esos seres marginados como actores principales de la crónica en un espacio no doméstico: el litoral. Aquí se retoma la cultura subordinada, pero para

⁶⁴ Las cinco técnicas en la metodología del oprimido son: 1) leer los signos; 2) desafiar los signos a través de la de-construcción; 3) meta-ideologizar los signos; 4) democratizarlos; 5) el movimiento diferencial (Chela Sandoval 85-86).

darle espacio, para celebrarla y dejarla existir en el texto. Lo privado pierde terreno para dar paso a lo público, al espacio de coalición por excelencia: la playa.

Por otra parte, en las crónicas, advertimos una subversión en el registro lingüístico. En el Capítulo primero, comentamos cómo el espacio es también verbal, pues se proyecta a través del lenguaje. El desmantelamiento de la utopía, que se lleva a cabo en estas crónicas, no solo produce encuentros y desencuentros con la Historia; el acto solo de *desmantelar* abre las posibilidades para *fundar*, acto típicamente posmoderno. Y, en efecto, Edgardo Rodríguez Juliá no produce la utopía de un pueblo homogéneo; por el contrario, funda una heterotopía lingüística de ese sector históricamente marginado⁶⁵. A propósito, el propio autor destaca:

Si la lengua nos asedia con extrañeza y caprichos, vicisitudes y testimonios, la parodia es un modo de asumir emblemáticamente ese historicismo. De ahí que mi obra reciente se vuelva más exigente en el uso de la itálica; se trata de establecer, mediante el subrayado, la historicidad de las múltiples texturas lingüísticas. Es un modo de fundar una tradición siempre equívoca, en un mundo donde esta resulta precaria, donde la sociedad vive asediada por el cambio. (*Tradición y utopía en el barroco caribeño* 71)

⁶⁵ Para un panorama más claro sobre esto, véase el ensayo “Tradición y utopía en el barroco caribeño.” En él, el autor afirma:

Esa utopía lingüística, el espacio perfecto de los encuentros casi imposibles, es lo que he propuesto fundar en varias *crónicas de actualidad* recientemente publicadas. Resucito la crónica, género fundante de nuestra realidad americana, para dar testimonio de un mundo sumido en el trajín del cambio. Pero es necesario congelar ese movimiento; para ello acudimos al detallismo lingüístico de la parodia. La palabra lumpen del arrabal, el anglicismo del *neorican*, la expresión del jíbaro ancestral lo mismo que la del señor de clase media o la del estudiante combativo, cobran en la proximidad del espacio narrativo un valor iconográfico emblemático, como ocurrió en el detallismo lleno de asombro y curiosidad de las Crónicas de Indias.

La oralidad se trasplanta al texto grotescamente a través de la seducción verbal. El autor carnavaliza el lenguaje de varios sectores, como el del lumpen, logrando una representación mimética:

En esas dos calles, Gardenia y Amapola, se encuentra el corazón del mera mano, estoy bregando, es que ella es una chica cráneo heavy, tú sae brother, hay que bregar, es un proceso, nos estamos curando, pero mano, es que no hay polvo más rico que el de esa mujer, es el mejor polvo que hay, mano, y esas nalgas, no me las puedo sacar de la cabeza; yo lo que tengo es un enchonche mano, no un enchule, sino un enchonche, y las otras noches cuando fui a llevar a los nenes me recibió ella en toalla, casi con el montón po'l fuera mano [. . .]. (60)

Partiendo de los planteamientos de Connerton, en cuanto a las historias orales, resulta interesante analizar la relación que podemos establecer entre el lenguaje propio de la oralidad, que recoge Rodríguez Juliá, y la importancia de rescatarlo como parte de las historias de grupos subordinados. Este lenguaje carnalesco es el *locus communis* o el lugar del texto en el que inciden sobre él, al mismo tiempo, el lenguaje y la tradición (Zumthor 358). El lenguaje se poraliza, recibe la volatilidad tráfuga del posmodernismo. A modo de collage, el lenguaje en estas crónicas espacializa la subcultura. A través del lenguaje, se logra ese cruce de voces⁶⁶ que prefigura el título del libro, como bien indica Martell Morales, el cual nos remite a la dialéctica espacial del adentro y afuera. El adentro constituía un espacio seguro para la integridad del ser, mientras que el afuera se percibía como amenazante (*Tradición y trasgresión* 100-101). El lenguaje presenta características novedosas de historias y actuaciones alternas e informales. Por

⁶⁶ Desde el título de la obra, se anuncia el encuentro con el mundo periférico. Véase *Tradición y trasgresión* 102.

ejemplo, la mezcla entre inglés y español, mejor conocido como spanglish, se evidencia en la oralidad de los hablantes puertorriqueños en palabras como *heavy* y *brother* o, en la de un *neorican* en “Para llegar a Isla Verde:” “*Man, you mother fucker, go and get it, está ahí, en la orillita, casi no está wet, don’t be lazy, mano, estás cabrón [. . .]*” (56). También, el propio narrador usa este modo de hablar para validar, enfatizar y hacerse parte de la realidad que presencia: “Luego aparecen los cocos del Alambique; mas allá, casi llegando al cementerio P.R. Memorial, y empezando en el Condominio Marbella, *la playa de los Hobbies: really beautiful young people*, blanquitos *wind surfing* graduados del *Perpetuo* que estudian en John Hopkins [. . .]” (61-62). Por medio del lenguaje, de las historias que narrativiza y del uso de la bastardilla, se forma nuestra memoria comunal⁶⁷ y podemos comprender la construcción de los significados a los que obedece.

Para Rodríguez Juliá, “el espacio narrativo tendrá que ser de congregación y celebración de todas nuestras voces; la historia colonial nos obliga a la carnavalización del lenguaje, esa aceptación de la comparsa a la vez que fijamos la emblemática del disfraz” (“Tradición y utopía en el barroco caribeño” 73). La parodia y el humor son las técnicas por excelencia del autor para socavar la Historia y para acentuar las tensiones espaciales. La parodia es una fórmula de representación posmodernista. A juicio de Linda Hutcheon, la parodia que cultivan los escritores posmodernistas no debe interpretarse como una trivialidad o un juego. Por el contrario, el empleo de este recurso dentro de este periodo es cónsono a un sagaz propósito de desestabilizar toda concepción unitaria y categórica de los textos que conforman la(s) historia(s). Hutcheon indica que la parodia ofrece un sentido de presencia del pasado, pero de un pasado que solo puede conocerse a través de la recopilación de textos, de trozos dispersados ya sean literarios o

⁶⁷ Utilizamos el término memoria comunal tal y cual lo explica Paul Connerton para referirse a aquellas historias marginales producto de narrativas más informales que tienden a caracterizar las actividades básicas de un grupo (17).

históricos. El propio autor ha argumentado sobre las técnicas utilizadas: “La relación tierna de la parodia con su paradigma puede contener la semilla de un estilo historicista pero también vital, donde la textura misma de la prosa evoque no sólo paisajes distantes, sino también modos de pensar que pertenecen a la opacidad de lo histórico” (“Tradición y utopía en el barroco caribeño” 69). Sentencia más adelante que sus obras (novelas) no son históricas, sino “fundaciones utópicas que disfrazan de historicismo su textualidad” (69). En crónicas como “El cruce de la Bahía de Guánica,” el pasado se trae al presente por medio de la rememoración de hechos históricos, como la invasión a la Isla por parte de los americanos (1898), que se suscitan en el pueblo de Guánica y su malecón.

Quizás el mejor ejemplo de la parodia, del humor, de la contra-cultura, de la memoria comunal y de la carnavalización del colectivo puertorriqueño, lo tenemos en la crónica “Para llegar a Isla Verde.” Un carro, marca *volkswagen*, cuyo dueño, Roberto, lo ha hecho parecer “una casa que ha enloquecido” (71) es símbolo espacial de una sociedad contradictoria, ambigua y periférica. En ese sentido, como símbolo, el espacio habla de quiénes y qué somos en la sociedad (Harvey 239). Roberto se propone convertir el carro en casa que, por extensión, metaforiza la nación misma: “Yo lo que quiero es que sea como una casa, que todo lo de una casa esté adentro, ¿entiendes?... Por ejemplo, aquí está la estufa, esta es la lavadora” (71) (Véase Apéndice X). Roberto es un artista de “la metamorfosis” (71). El carro-casa-nación se constituye como espacio representativo de lo utópico. El *Volkswagen* nos habla de un mundo contenido en el mundo. A falta de una nación soberana y horizontal, se compensa espacialmente la utopía: “Este entiende el espacio plástico como un lugar de coincidencias imposibles. Hay aquí un esfuerzo por fundar una utopía, un espacio perfecto donde *todo* cabe, donde todas las voces crean, por encima de su soledad, la armonía de una cultura...” (74). Vale destacar que tal utopía, además de cimentarse

en la armonía, propone la inclusión de todos. No obstante, si bien el carro-casa-nación se constituye como la utopía, sueño perfecto de Roberto, es el espacio hiperbólico de los dilemas y de los conflictos nacionales, es el diseño “tan perfecto como una idea” (72). Este espacio utópico tiene dos signos opuestos, según advierte el narrador-protagonista:

Uno nos habla del Volky como un espacio perfecto donde ocurren los cruces más improbables. El otro nos habla de un espacio íntimo que anhela algún tipo de habitación. El primer espacio es bidimensional, funcionan como lienzo asaltado por el *horror vacui*. El segundo espacio es tridimensional y funciona como la promesa de una casa. Roberto quisiera hacer compatibles estas dos utopías; pero nadie puede; simplemente le hace falta espacio. (79-80)

Así, después de agregarle un sin número de enseres domésticos, Roberto señala: “*Yo creo que voy a desmantelar ese Volky y construir otro, uno que sea más como una casa, que sea para vivir, me entiendes, donde todo lo que hay en una casa esté y sirva para vivir, me entiendes, que tenga más de casa*” (85). Y es que, en efecto, Roberto no se complace con la representación metafórica de su utopía. Algo en ella falló. El espejo utópico se quiebra en el posmodernismo. Roberto, como todo un artista del sincretismo y del barroco caribeño, ha fracasado en la realización de su espacio utópico. Esta imagen, entonces, apunta a la imposibilidad de representar la totalidad, la unidad, mas no la fragmentación. Es esta anti-utopía la que Michel Foucault designa con el nombre de heterotopía. Jaime L. Martell-Morales, en “La heterotopía en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá,” acertadamente señala que:

En “Para llegar a Isla Verde” se detiene en la descripción de la ornamentación de un auto, el “Volky” de Roberto. En este auto se integran diversos signos alusivos a la cultura.

Según Rodríguez Juliá, el artista entiende el espacio plástico como un lugar de coincidencias imposibles. En la obra hay un esfuerzo por fundar otro modo de utopía, un espacio perfecto donde todo cabe, donde las voces crean, por encima de su soledad, la armonía de la cultura. No obstante, como espacio de congregación de signos diversos y hasta opuestos, la obra expresa un arte donde “el más” se concibe no como exceso sino como complejidad. (El cruce, 70-85)

Cada heterotopía tiene una función en la sociedad en la que emerge. La utopía de Roberto aspira a una nación soberana y horizontal, y se condensa en el carro del pueblo: el Volky. En el Volky, vemos la heterotopía de la compensación, es decir, aquella que crea espacios ordenados y meticulosos. El ejemplo por excelencia de la heterotopía de la compensación es la colonia. Si su carro es metáfora de la casa-nación, la colonia se impone como realidad.

Como bien advierte Rodríguez Juliá: “Toda utopía tiene en sí la semilla de su propio fracaso; en el esfuerzo de Roberto el germen traidor está en querer cubrir todo el espacio, a la vez que se pretende crear un habitáculo” (80). El espacio utópico de Roberto está vinculado a la necesidad de concretar su utopía. Y esta, a su vez, se encarga de fundar un lugar habitable. Sin embargo, aunque el proyecto falle, queda latente la ilusión para hacerla posible: “Como todo buen utopista, Roberto siempre está dispuesto a empezar de nuevo. El anhelo del espacio perfecto nunca muere” (85).

Rodríguez Juliá, con la narrativización del litoral, socava el concepto de Historia oficial en las crónicas “El Cruce de la bahía de Guánica y otras ternuras de medianía (25 de julio de 1983)” y “Para llegar a Isla Verde.” Como hemos visto, este enfrentamiento contra el discurso institucionalizado se produce por una serie de desencuentros que le permite reapropiarse de

aquellos sujetos coloniales marginados, soslayados y silenciados por el discurso hegemónico. Además, la desarticulación del discurso hegemónico tiene lugar mediante la desnaturalización de la homogeneidad y la armonía de la gran familia puertorriqueña. Rodríguez Juliá no propone otra cosa que la heterogeneidad y la multiplicidad de voces, descartados en el discurso nacional. En términos literarios, se trata de la bienvenida que le da el posmodernismo a la otredad y a la diferencia (Harvey 65). Las crónicas instan a una revisión y una reconstrucción de la realidad puertorriqueña, rescatando los espacios oscuros y obliterados, redimiendo los silencios del discurso oficial. Todo ello comprueba el surgimiento de un contra-discurso hegemónico en sus crónicas. Como acierta señalar Rubén González Orozco en su libro *La historia puertorriqueña de Edgardo Rodríguez Juliá*:

La literatura de Rodríguez Juliá, en su dimensión ética, nos brinda una posibilidad de hacer inteligible lo ignorado y lo incompresible por momentos: la historia – nuestro pasado mutilado, diría Arcadio Díaz Quiñones- y el fenómeno que llamamos cultura puertorriqueña: las distintas clases sociales y sus actitudes, las divisiones raciales, la presencia feminista y el machismo puestos a prueba, el paisaje y la tradición –a la manera Caribe– [. . .]. (xiv)

Estas crónicas configuran nuevas visiones espaciales propias de la posmodernidad. Aquí se acepta lo heterogéneo como norma porque allí encontramos menos contradicciones. En palabras de Debord, de esto se trata la vida moderna, de la división y de la unidad (15). Cuando emerge la contradicción, “la división mostrada es unitaria, mientras que la unidad mostrada está dividida.”

Roberto es el modelo de la reinención, clave del posmodernismo⁶⁸. Aquí todo se (des)hace y adquiere un aire tráfuga, lo que le otorga un carácter de superficialidad a las cosas, característica típica del posmodernismo (Jameson 26). En estas crónicas, los estilos de vida, los valores del pasado y sus tradiciones se disuelven en la horizontalidad del espacio del litoral y mediante las prácticas que allí discurren.

⁶⁸ En este sentido, y como bien plantea Harvey, debemos entender el posmodernismo como una condición histórica o una dominante cultural, en palabras de Jameson. El posmodernismo responde entonces a una nueva estética literaria diversa. Asistimos a una época de disolución constante.

Conclusión

Conclusión

Rafael Acevedo Rodríguez, en su sugerente trabajo “El mapa inquieto: Hacia una cartografía simbólica de la identidad,” parte de las ideas del poeta portugués, Boaventura Sousa, para comenzar a trazar, cual si fuera un geógrafo humano, la cartografía de la identidad puertorriqueña en la literatura. Decía Sousa, según Acevedo Rodríguez, que el mapa es análogo a la literatura, pues en ambos espacios lo que se pretende es ordenar y validar instituciones. El escritor, como el cartógrafo, trabaja los espacios en su obra para reproducir identidades o mantener otras al margen. Nuestro primer cartógrafo moderno, advierte el crítico, fue Pedreira. El ensayista treintista, en efecto, elaboró un discurso sistemático, ordenador y totalizante, que se basaba en el tema de la identidad.

Lo importante del trabajo de Acevedo Rodríguez consiste en analizar el texto como un mapa que construye espacios, los pondera, los aísla, los privilegia. Entender los espacios na(rra)cionales, que un texto privilegia o mantiene al margen, implica deconstruir los proyectos sociales, políticos y económicos que los crean y que los dotan de significado. El texto como el mapa son espacios de diálogo que, en el caso de la literatura puertorriqueña del siglo XX, han estado atravesados por el tema de la identidad nacional. “La relación identidad/espacio supone un juego o trama discursiva en que diferentes sectores buscan ocupar espacios y elaborar sus propios discursos o cartas de marear con las que dirigir(se). En los Treinta esa pugna produce mapas muy ricos” señala Rodríguez Acevedo (310). Trazar esos mapas, esas cartografías, ver los espacios que produce el espacio del texto ha sido el interés de este trabajo; asimismo, ver de qué manera se fue transformando la cartografía de esos lugares, específicamente aquellos que se circunscriben al litoral.

Del análisis espacial en el texto pedreriano, advertimos la racialización del litoral. Este espacio se va construyendo, a lo largo del texto, como un elemento natural que ha posibilitado gran parte de nuestras desgracias. Por ahí entraron los intrusos, según Pedreira, y con ello entró todo lo que atenta contra nuestra unidad identitaria. Pedreira rechaza el mulataje que formó parte de lo que es el puertorriqueño, porque el negro se vuelve el otro, el extranjero, en el espacio textual de su análisis. Para él, la mezcla con el negro produce nuestra equívoca y confusa psicología. El mal sabor de ser nuevamente colonia de los Estados Unidos lo lleva a aferrarse a un pasado hispánico y a tratar de homogeneizarlo. Por consiguiente, condena, como vimos, todo aquello que atente contra ese pasado armónico. Ello explica porque el negro es nocivo para definir nuestro carácter como pueblo, y porque presenta el litoral y el mar como un espacio negativo.

La propuesta culturalista pedreriana, que se caracteriza por la racialización de la costa, se parodia posteriormente en la novela *Balada de otro tiempo*, de José Luis González. El autor aquí ha dado una vuelta al pasado, como dicen los versos de la canción *Balada de otro tiempo* de Roy Brown, para “[. . .] mirar atrás, ver si es verdad que antes era mejor.” El pasado hispánico se derrumba en las páginas de González con la anulación de la figura del jíbaro y, por consiguiente, el espacio del campo. Por su parte, el autor presenta su propuesta: la reivindicación del negro y del mulato en el espacio de la costa. A través de las metáforas espaciales, del arriba/abajo, la altura/bajura, el campo/ciudad, el aquí/allá, González parodia la cultura que identifica al jíbaro y lo inserta en la modernidad. González no escatima en la burla y muestra de ello es que ridiculiza al jíbaro por representar una ideología caduca y fallida que no responde a la realidad moderna de los puertorriqueños. El autor propone un escenario más verosímil y progresista porque se proyecta hacia el futuro, y no al pasado como lo hacía Pedreira: el espacio de la costa. Si el texto

de Pedreira pretendía el blanqueamiento de la cultura puertorriqueña, González lo ennegrece y lo sitúa en sus límites, en la periferia. En resumen, su proyecto celebra el mulataje y el espacio periférico porque es precisamente en ese espacio que nos movemos hacia el futuro.

Dice Rigoberto Lanz que “Toda continuidad es discursiva” (260). Si hay rupturas, si hallamos transformaciones, o si hallamos invenciones, todo ello es en relación con una multiplicidad de discursos. La racialización espacial que dibujó Pedreira en su mapa-texto produjo un diálogo a voces que aún hoy día se mantiene latente. José Luis González parodió su agenda culturalista traducida en una serie de binomios espaciales, mientras que Rosario Ferré nuevamente nos remite a esos espacios cartografiados en su novela *La casa de la laguna*. Su propuesta no está del todo clara. En realidad, no tiene que serlo. En ella prevalece cierta ambigüedad solapada en el tratamiento de temas como el racismo y la metáfora de la casa-nación. Ella, como los espacios narrativos de su novela, se encuentra en construcción y deconstrucción, en redefinición. En la novela, el espacio na(rra)cional es la casa, la que viene a metaforizar la nación, pero funciona como una prisión. La casa de la laguna se erige en un espacio especial: se construye sobre una laguna y en la periferia, en la costa de San Juan específicamente. Simbólicamente, la laguna y los mangles aluden al espacio de convivencia de diferentes especies, aunque tradicionalmente se ha visto como un lugar marginal, oscuro, maloliente, lo que remite al estancamiento. La arquitectura de la casa de la laguna resulta importante, pues está construida verticalmente. Cada piso de la casa corresponde a una raza diferente. En el primer piso de la casa, el sótano, se encuentran los negros, mientras que arriba se encuentra la clase burguesa, de tradición hispanófila. Estructural y meta-espacialmente hay una relación dialéctica entre los pisos de la casa que nos remiten a las luchas sociales, raciales, económicas y políticas del país. El conflicto, en la novela, se resuelve espacialmente al anular el

lugar que condensa esas tensiones: la casa de la laguna. Esto apunta al futuro incierto de la nación. El espacio en el exilio, finalmente, representa la oportunidad para encaminarse hacia el futuro. Por otro lado, los personajes negros de la casa tienen que regresar a la marginalidad del arrabal de Las Minas. A diferencia de José Luis González, la novela de Ferré no asume posturas claras en torno a la variedad de temas que escoge. Si bien tiene por espacio la periferia, ese espacio se muestra como opresivo, pues tampoco posibilita la convivencia. La coexistencia entre la clase burguesa y la clase baja (encabezada por los negros) es limitada y desigual y, finalmente, está truncada.

En la obra de Edgardo Rodríguez Juliá el espacio del litoral cobra mayor relevancia. *El cruce de la Bahía de Guánica* es el mejor ejemplo de ello. Los protagonistas de estas crónicas son los sujetos de la contra y la subcultura. En las crónicas “Para llegar a la Isla verde,” o “El veranazo que mangaron a Junior,” los actores principales no son parte de los grupos dominantes; tampoco se encuentran en espacios de poder. Todo lo contrario. Las clases populares permean las páginas de estas crónicas y el espacio de la costa es el escenario que disuelve o desdibuja las fronteras con el otro, porque en el litoral todos asumimos esa otredad. La sociedad en ese espacio liminar, así como las prácticas sociales que allí se desenvuelven, pueden ser caóticas. Pero es en ese caos donde hallamos mayor uniformidad y armonía, mayor coherencia, puesto que la divergencia es el común denominador, es lo que los une. Las desigualdades sociales se diluyen en conciertos, en la conmemoración de algún evento histórico, en la fiesta patronal o hasta en una competición de natación. Los subordinados encuentran lugar en un espacio también marginal o periférico. Como el litoral, las identidades de los sujetos que allí se reúnen se vuelven líquidas y fronterizas. Rodríguez Juliá, en relación con obras como *Insularismo* o *La casa de la laguna*, es mucho más inclusivo. Su mirada cual etnógrafo se centra en el detalle para hacerlo formar

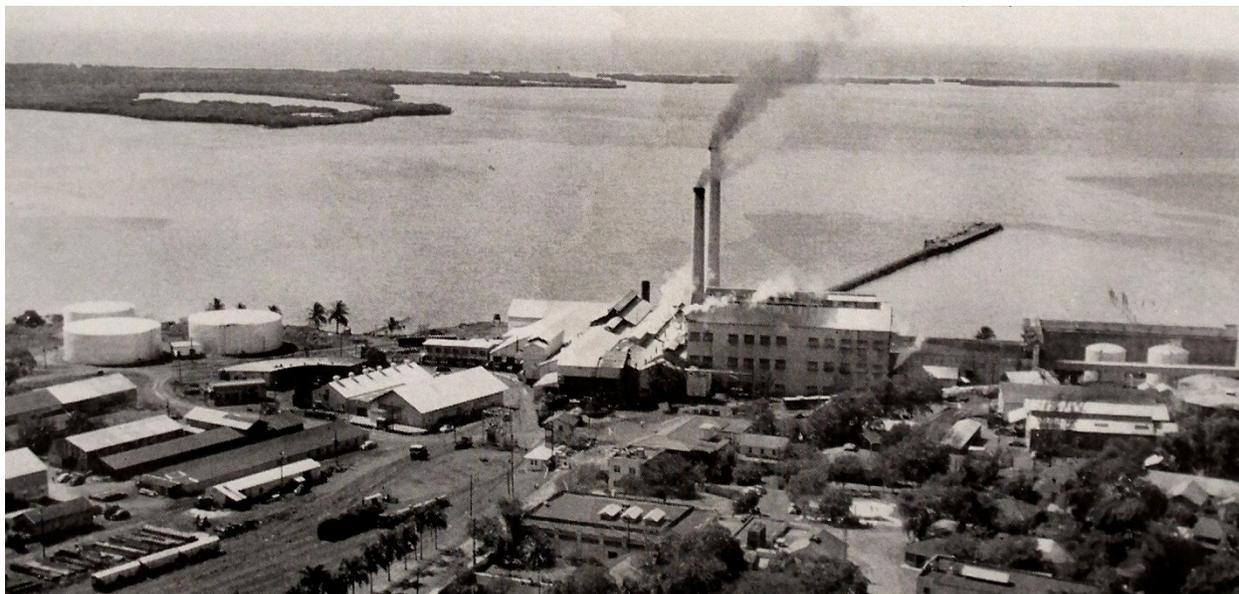
parte de lo que somos o, como bien dice el propio autor, para: “[. . .] confrontar a la gente con lo que no se menciona, con lo que no se dice, con lo que causa incomodidad” (Camille Cruz *INTI* 348). No vemos propuestas absolutistas en *El cruce*, como en Pedreira y González, sino la oportunidad de redimir las omisiones por las clases dominantes, admitiendo, incluyendo, rescatando los espacios y los sujetos periféricos. De las obras estudiadas, entendemos que Rodríguez Juliá es el que logra abordar, de manera compleja y singular, el tema del litoral y de sus actores. Este desafía lo hegemónico cuando incursiona a un espacio marginal, pero también cuando se confunde como otro más entre la muchedumbre que se da cita en el litoral. Retomando la metáfora espacial del país de cuatro pisos de José Luis González, vimos que Pedreira se detiene en el segundo piso de la estructura y condena el primero; Ferré recorre el primero y el segundo en *La casa de la laguna*, pero se encuentra oscilando entre uno y otro; el autor de *Balada de otro tiempo* reivindica el primer piso de su metáfora espacial al anular el segundo piso; Rodríguez Juliá, en cambio, transita todos los pisos, y liquida las divisiones entre uno y otro en la horizontalidad del litoral.

Apéndices

Apéndice I: Mapa que ilustra la ubicación del pueblo de Guayama.



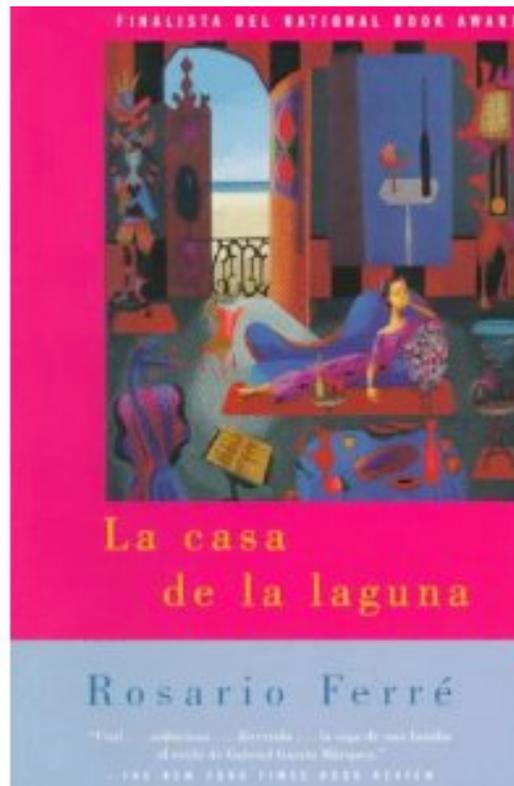
Apéndice II: Foto de la Central Aguirre, Guayama, P.R. (1899-1990).



Apéndice III: Foto del arrabal La Playita ubicado en la Laguna del Condado en Santurce (1955).



Apéndice IV: Portada de la novela *La casa de la laguna* de Rosario Ferré, Editorial Vintage
Español (1997).



Apéndice V: Foto de la vista de la playa del Escambrón.



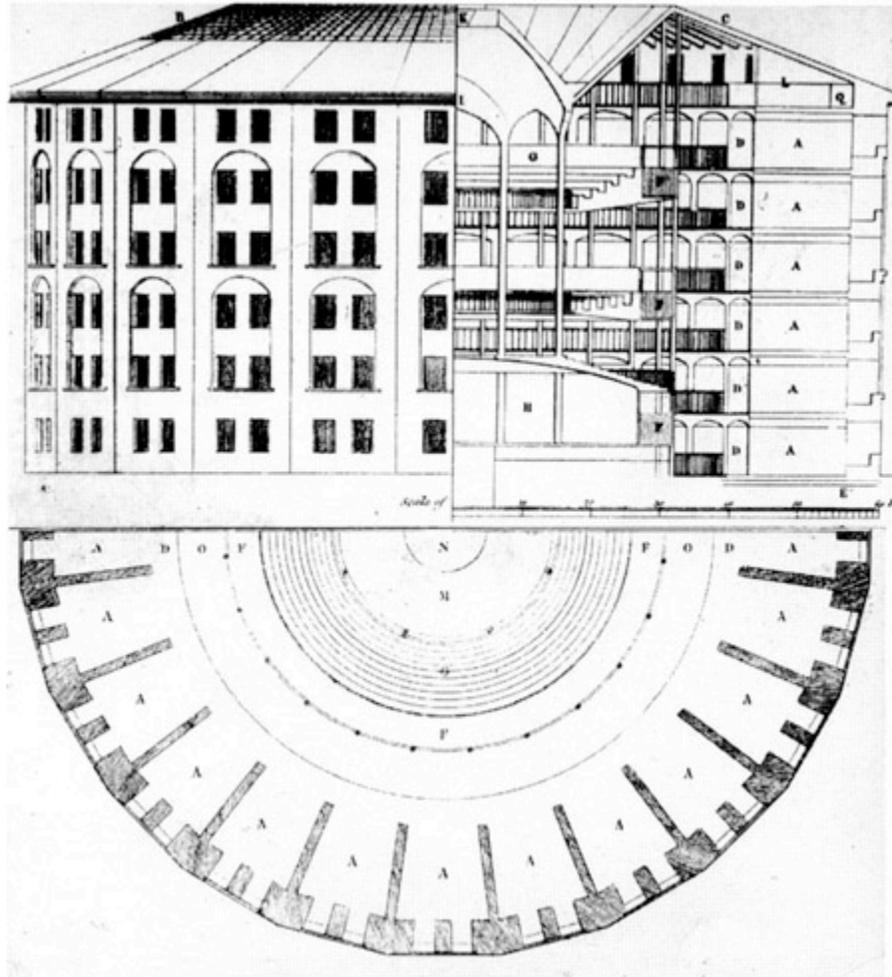
Apéndice VI: Foto de la Casa de la cascada que diseñó Frank Lloyd Wright.



Apéndice VII: Foto de la Cárcel de San Quintín del estado de California.



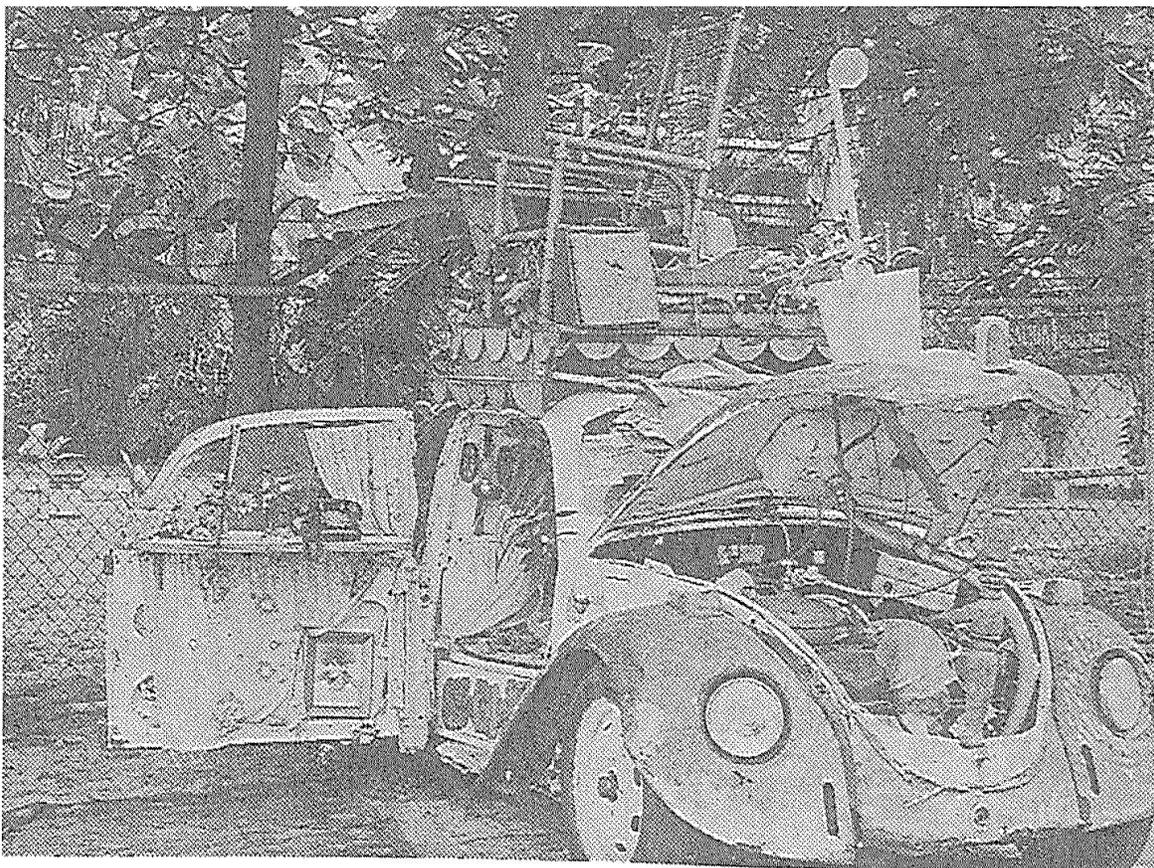
Apéndice VIII: Imagen del panóptico de Bentham.



Apéndice IX: Imagen de una tarjeta postal de la playa Copacabana que se encuentra en *El Cruce de la Bahía de Guánica*.



Apéndice X: Imagen del volky de Roberto que se encuentra en *El Cruce de la Bahía de Guánica*.



Bibliografía

- Acevedo Rodríguez, Rafael. "El mapa inquieto: Hacia una cartografía simbólica de la identidad." *Revista de Estudios Hispánicos* (1995): 309-33.
- Alberty Frago, Carlos. "Atrechos por el extravío: Propósito y procedimiento en *Insularismo*." *Revista de Estudios Hispánicos* (1995): 299-308.
- Alegria Ortega, Idsa. *Contrapunto de género y raza en Puerto Rico*. Río Piedras: Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico, 2005.
- Alemañ Toral, Begoña. "La política de la (auto) biografía en *The House on the Lagoon*, de Rosario Ferré." *Horizontes* 2 (2001): 81-98.
- Álvarez Curbelo, Silvia. "Los paisajes de la patria." *Nuestra América* (2010): 19-31. Web. Noviembre 2010.
- - -. *Un país del porvenir: El afán de modernidad en Puerto Rico (XIX)*. San Juan: Ediciones Callejón, 2001.
- Arce De Vázquez, Margot. "Reflexiones en torno a *Insularismo*." *Impresiones. Notas puertorriqueñas*. San Juan: Editorial Yaurel, 1950.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial: Madrid, 2003. Web. Diciembre 2009.
- - -. *Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*. Scribd. Web. Agosto 2010.

- Beauchamp, José Juan. "Los Aterrizajes de Antonio S. Pedreira: El pretexto de *Insularismo*." *Revista de Estudios Hispánicos* (1995): 253-67.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. San Juan: Plaza Mayor, 2010.
- Bernabé, Rafael. *La maldición de Pedreira (Aspectos de la crítica romántico-cultural de la modernidad en Puerto Rico)*. San Juan: Huracán, 2002.
- Bohannan, Paul & Glazer, Mark. *Antropología: Lecturas*. Madrid: McGraw-Hill, 1993.
- Bollnow, Otto Friederich. *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor, 1969.
- Camp, Ann van. "El estatuto de Puerto Rico en *La casa de la laguna* de Rosario Ferré." *Revista de Estudios Hispánicos* (2001): 141-61.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. New York: Cambridge University, 1992.
- Crespo, Carolina. "Cuerpos paródicos: la carnavalización de lo carnavalesco." *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005.
- Cruz, Camille. "Hemisferio de la caribeñidad. Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá." *INTI* 49-50 (1999): 341-42.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Web. Febrero 2011.
- Díaz, Arcadio. *La memoria rota*. Río Piedras: Huracán, 1993.

- - -. *Conversación con José Luis González*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1977.
- Díaz, Luis Felipe. *Modernidad literaria puertorriqueña*. San Juan: Isla Negra, 2005.
- - -. *Semiótica, psicoanálisis y postmodernidad*. Río Piedras: Plaza Mayor, 1999.
- Duany, Jorge. “Cultura y personalidad en Puerto Rico: Para una psicología de la identidad nacional.” *Homines* 12 (1989):180-85.
- Duchesne, Juan, et al. *Las tribulaciones de Juliá*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.
- Escudero, Jaime. Foto de la Central Aguirre, Guayama, P.R. (1899-1990). *Blogs.uprm.edu*. Web. Julio 2011.
- Fanon, Franz. *Los condenados de la tierra*. *Scribd*. Web. Agosto 2010.
- Fernández Méndez, Eugenio. “Otra vez más allá del insularismo.” *Revista Universidad de América* (1992): 92-93.
- Ferré, Rosario. *La casa de la laguna*. New York: Vintage Español, 1997.
- - -. “Reflejos de una casa sobre la laguna.” *Cupey* 12(1995): 28-31.
- Flores, Juan. *Insularismo e ideología burguesa: Nueva lectura de Antonio S. Pedreira*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1979.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1988.
- - -. “De los espacios otros.” *Scribd*. Web. Diciembre 2010.
- - -. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1975.

Foto del arrabal La Playita ubicado en la Laguna del Condado en Santurce (1955). *Biblioteca Digital Puertorriqueña*. Web. Julio 2011.

Foto de la vista de la playa del Escambrón. *Biblioteca Digital Puertorriqueña*. Web. Julio 2011.

Foto de la Casa de la cascada que diseñó Frank Lloyd Wright. *Casas*. Web. Julio 2011.

Foto de la Cárcel de San Quintín del estado de California. *Wikipedia*. Web. Julio 2011.

Gac Artigas, Priscilla. “La negritud, la blanquitud y la transparencia en la búsqueda de una identidad nacional: Reflexiones a propósito de *La casa de la laguna* de Rosario Ferré.” *Cupey* 14 (1999): 158-65.

García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

García Leduc, José M. *Apuntes para una breve historia de Puerto Rico*. San Juan: Isla Negra, 2003.

García Passalacqua, Juan. “La cuestión nacional: Su historia en la imaginación literaria.” *Cupey* 14 (1999): 181-93.

Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: EDUPR, 2005.

Gillis, John. et al. *Seascape: Maritime Histories, Littoral Cultures, and Transoceanic Exchange*. Honolulu: University of Hawái Press, 2007.

González, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. San Juan: Huracán, 2004.

- - -. *Balada de otro tiempo*. San Juan: Huracán, 2003.

- González Orozco, Rubén. *La historia puertorriqueña de Edgardo Rodríguez Juliá*. San Juan: EDUPR, 1997.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Biblioteca de Comunicación, Cultura y Medios, 1990.
- . *Justice, Nature and the Geography of Difference*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.
- Hernández, Carmen Dolores. “Aterrizajes no forzosos: Escalas en un viaje centenario” *Nuestra América* (2010): 97-123.
- . *Literatura puertorriqueña: Visiones alternas*. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2005.
- Heidegger, Martin. *El concepto del tiempo*. Barcelona: Herder, 2004.
- . *El arte y el espacio*. Scribd. Web. Junio 2010.
- Husserl, Edmund. *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1979.
- Hutcheon, Linda. “La política de la parodia postmoderna.” *Criterios*. Web. Julio 2009.
- Imagen del panóptico de Bentham. *Elortiba*. Web. Julio 2011
- Irizarry, Guillermo. “La cultura nacional-popular puertorriqueña en *Balada de otro tiempo* de José Luis González.” *La Torre* (1999): 539-56.
- Jameson, Fredrick. *Ensayos sobre posmodernismo*. Scribd. Web. Septiembre 2010.
- . *El giro cultural*. Scribd. Web. Septiembre 2010.

- Lakoff, George, and Johnson, Mark. *Metaphors We Live by*. London: The University of Chicago Press, 2003.
- Lanz, Rigoberto. "Tiempo posmodernizado: el arte de narra el presente." *La Torre* (1999): 259-70.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, 1991.
- - -. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Lefevre, Henri. *La producción del espacio*. Scribd. Web. Enero 2011.
- López-Baralt, Mercedes. "Boricua en la luna: Sobre las alegorías literarias de la puertorriqueñidad." *Nuestra América* (2010): 33-53.
- - -. *Sobre ínsulas extrañas. El clásico de Pedreira anotado por Tomás Blanco*. Río Piedras: EDUPR, 2001.
- Kaplan, Stephen & Kaplan, Rachel. *Humanscape: Environments for People*. Massachusetts: Duxbury Press, 1978.
- Maderuelo, Javier. *El paisaje: Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.
- Maduro, Grisel. "Los puntos de encuentro entre mirar, escuchar y la letra en la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá." *Centro Journal* XIV (2002): 115-29.
- Maldonado Denis, Manuel. "Visión y revisión de *Insularismo*." *Asomante* XIX (1963): 7-18.
- Mapa que ilustra la ubicación del pueblo de Guayama. *Google*. Web. Julio 2011.

Martell-Morales, Jaime L. "La heterotopía en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá" *Acta literaria* (2005):33-46. Web. Diciembre 2009.

- - -. "Edgardo Rodríguez Juliá: De la intrahistoria a la renuncia como escritura." *Horizontes* (1998): 73-90.

- - -. *Tradición y transgresión en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá*. Tesis. Stony Brook University, 2000. New York.

McCay, Bonnie. "The Littoral and the Liminal: Challenges to the Management of the Coastal and Marine Commons." *MAST* 7 (2009): 7-30.

Merlau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

Mitchell, Don. *Cultural Geography: A Critical Introduction*. London: Blackwell Publishing, 2000.

Ortega, Julio. *Reapropiaciones: Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*. Río Piedras: EDUPR, 1991.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: El Arquero, 1976.

Ortiz, Alejandrina. "Los reflejos de una casa sobre la laguna." *Horizontes* 40.78 (1998): 127-33.

Patrino, Luigi. "Configuración de un espacio conflictivo: la Bahía de Guánica en una crónica de Edgardo Rodríguez Juliá" *Iberoamericana* 7.28 (2007): 43-52.

Pedreira, Antonio S. *Insularismo: Ensayos de interpretación puertorriqueña*. San Juan: Plaza Mayor, 2001.

- - -. "La actualidad del jíbaro." *Boletín de la Universidad de Puerto Rico* 4 (1935).

Perivolaris, John. "Heroes, Survivors, and History: Edgardo Rodríguez Juliá and Puerto Rico's 1898." *Modern Language Review* 94 (1999): 691-99.

Phillip Kottak, Conrad. *Antropología cultural*. Madrid: McGraw-Hill, 2006.

Ríos Ávila, Rubén. "La raza cómica: identidad y cuerpo en Pedreira y Palés." *La Torre* Tomo II (1993):559- 76.

Rivera Villegas, Carmen. "Arquitectura de una metáfora en construcción: El espacio de la casa en la literatura puertorriqueña." *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*. 9.1 & 9.2 (2009): 19-34.

Rodríguez Castro, María E. *La escritura de lo nacional y los intelectuales puertorriqueños*. Tesis. Princeton University, 1988. New Jersey.

Rodríguez Vázquez, José J. *El sueño que no cesa: La nación deseada en el debate intelectual y político puertorriqueño, 1920-1940*. San Juan: Callejón, 2004.

Rodríguez Juliá, Edgardo. "Biografía de una idea que enloqueció de amor." *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española* I (1998).

- - -. *Caribeños*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2002.

- - -. *El cruce de la Bahía de Guánica*. Río Piedras: Cultural, 1989.

- - -. *Musarañas de domingo*. San Juan: EDUPR, 2004.

- - -. *Sol de Medianoche*. Barcelona: Mondadori, 1999.

Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Mondadori, 2006.

- Salgado, César. "Archivos encontrados: Edgardo Rodríguez Juliá o los diablejos de la historiografía criolla." *Cuadernos Americanos* 73(1999): 153-203.
- Sandoval, Chela. et al. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- Sancholuz, Carolina. "Topografía y memoria: lecturas sobre las crónicas 'El Cerro Maravilla' y 'El cruce de la Bahía de Guánica y otras ternuras de la Medianía.'" *Actual* (2004):199-216. *Web*. Diciembre 2009.
- Scarano, Francisco. *Puerto Rico: Cinco siglos de historia*. México: McGraw-Hill, 2000.
- Silén, Juan Ángel. *La generación de escritores del 70*. Río Piedras: Cultural, 1977.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. London: University of California Press, 1993.
- Torres, Jerry. "La invención de los umbrales del Edén: Imágenes, arquitectura y contexto en el desarrollo hotelero de San Juan." *San Juan siempre nuevo: Arquitectura y modernización en el siglo XX*. San Juan: AACUPR, 2000.
- Torres Caballero, Benjamín. *Para llegar a la Isla Verde de Edgardo Rodríguez Juliá*. San Juan: EDUPR, 2007.
- Valdés Pizzini, Manuel. "Memorias de la costa: Los cronotopos del litoral puertorriqueño." *Revista de Ciencias Sociales* 20 (2009): 12-41.
- . "Comments on: 'The Littoral and the Liminal: Challenges to the Management of the Coastal and Marine Commons'" *MAST* 7 (2009): 40-44.

---. Conversación. 15 de abril de 2011.

---, et al. *La transformación del paisaje puertorriqueño y la disciplina del Cuerpo Civil de Conservación (1933-1942)*. San Juan: Centro de Investigaciones Universidad de Puerto Rico, 2011.

Zavala, Iris. *Escuchar a Bajtín*. Barcelona: Montesinos, 1996.

Zoran, Gabriel. "Towards a Theory of Space in Narrative." *Poetics Today* 5 (1984): 309-35.

Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Zumthor, Paul. *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra, 1994.