

PRESENTACIÓN
PUERTO RICO CARIBE

POR

JUAN DUCHESNE WINTER
University of Pittsburgh

Toda nación es también las otras que subvierten y, más que nada, seducen su precaria mismidad. El problema de la nación puertorriqueña no es que su estatuto colonial le haya impedido ser ella misma, sino que le dificulta por demás ser muchas otras más allá del binomio angosto al que ha sido condenada: Puerto Rico/USA (o Prusa, como la nombra una obra de teatro de Teresa Hernández). El binomio Puerto Rico Caribe que titula este número monográfico designa una interzona de fuga. No promete un enfoque estrictamente regional (si bien algunos artículos lo ofrecen), sino que obedece al deseo de situar la producción literaria y cultural del país en la pluralidad alterna de diásporas populares caribeñas con las cuales coincide en un insoslayable marco transnacional. Es una coincidencia de genealogías que inspira a más de un ejercicio crítico aquí reunido, no sólo en lo que se refiere a la diáspora puertorriqueña en Estados Unidos.

ZONAS

El doble nominativo “Puerto Rico Caribe” interseca hoy día, más que espacios, *zonas* —es decir, registros diversos del tiempo, los afectos, los territorios, los signos, y los conceptos definidos no tanto por bordes o fronteras, sino por umbrales de intensidad. En la sección de este volumen así titulada, MARA NEGRÓN medita sobre el imperativo de testimoniar la imposibilidad misma de traducir *en puertorriqueño* el trauma de la modernidad global. Esa tarea, por supuesto, es difícil de desempeñar en zonas como Puerto Rico y su diáspora, donde se sobrepone las gramáticas sin reconocer límites, a pesar de que es dentro de esas gramáticas donde se pretende arbitrar la cultura. En consecuencia, Negrón acude al performance, género anti-gramatical por excelencia. El análisis de las piezas de teatro-performance *Maestro* (2005)¹ y *Nada que ver* (2006), de Nelson Rivera y Teresa Hernández, respectivamente, le permite a Mara Negrón trascender el gesto

¹ Para fichas bibliográficas, ir a la bibliografía de cada artículo comentado en esta presentación.

de usar la lengua como mera marca de identidad o como bandera de la “batalla por el español”, para valorarla en cuanto zona “transeúnte”, preñada de “mestizajes”, que nos conduce más allá de unas gramáticas, para apreciar los cuerpos y los actos donde se escenifican las resistencias múltiples del *hacer lengua*. Por ejemplo, en su lectura de *Maestro*, pieza dedicada a la palabra del dirigente nacionalista Pedro Albizu Campos, encarcelado y censurado por mandato de Estados Unidos hasta su muerte, Mara Negrón pregunta: “¿Qué peligro representaba esa voz, que hubo que amordazarla? ¿No es que esa voz en sí hacía algo, –y que todavía hace– cuando decía?” Esa voz *que hace* (más de lo que dice la retórica nacionalista), guía a la exégeta hacia el performance de Teresa Hernández, *Nada que ver*, que cala más hondo todavía en el testimonio del trauma al exponer, ante el infarto de la palabra y la voz, el jadeo, el sustrato “más animal y más vivo” de la lengua *que hace* cosas y que se hace ella misma lengua de resistencia: zona abierta.

Malena Rodríguez Castro y Juan Otero Garabís, asumen como régimen interpretativo cierta zona metropolitana de lo que en su conjunto podría convertirse en la *metro-isla* del Caribe, dada la pretensión de aplicar el patrón de desparramamiento urbano de las praderas de Norteamérica al terruño insular de Puerto Rico. JUAN OTERO GARABÍS es un hermeneuta de la música popular, pero no por ello abandona la figura óptica, que en este caso es la esquina, tropo que el crítico aplica alternativamente en primer plano y en gran plano (*zoom-in / zoom-out*). Por esa esquina del barrio que ritualizan tanto los transeúntes populares como las letras de la salsa, por la esquina-encrucijada que la historia de la acumulación colonial-capitalista instala en Puerto Rico y el Caribe, y por la esquina que articula el propio ensayo de Otero, pasan y se requeadan los textos variados que cita: grabaciones de Rubén Blades, Andy Montañez, Ismael Miranda, Wilfrido Vargas y el Gran Combo, ficciones de Derek Walcott (Santa Lucía), George Lamming (Barbados), Luis Rafael Sánchez, Mayra Santos Febres y José Raúl González, así como contribuciones críticas de Juan Gelpí, Yolanda Martínez San Miguel y otros. Quedan así integrados todos estos textos musicales, literarios y críticos en un mismo plano de consistencia teórica gracias a la zona común de la esquina. MALENA RODRÍGUEZ CASTRO lee la instalación de arte *Tu Tran* (2000), de Charles Juhasz Alvarado, la novela *Sol de medianoche* (1999), de Edgardo Rodríguez Juliá, los relatos *La sustituta y otros cuentos* (1997), de Juan López Bauzá y las esculturas del Proyecto de Arte Público (2001) en cuanto incisiones sobre una superficie urbana distendida por la pujanza de los muertos proliferantes bajo sus edificaciones. Esa superficie a punto de estallar constituye el plano de abstracción concreta donde se distribuyen los intercambios de teoría y ficción. Rodríguez Castro no olvida en ninguna página a los muertos; los muertos que laten bajo la ciudad-cementerio aluden a afectos perdidos. Conjugando crítica y melancolía con especial intensidad, el ensayo expresa el daño emocional

incommensurable que supuso el acelerado curso de modernización impuesto en esta colonia desarrollista de Estados Unidos. MARC ZIMMERMAN completa la sección “Zonas” de este volumen con noticias urgentes del rastro de la diáspora en Chicago. Su ensayo configura voces casi invisibles que invocan a un pueblo desplazado, expresión de esas multitudes que, según Antonio Negri, libran en América la más importante de las resistencias contra el imperio con su puro movimiento migratorio. Zimmerman sitúa una constelación impresionantemente poblada de poetas chicano-riqueños, entre quienes destacan David Hernández y Salimar Rivera. Los sujetos coloniales de esta diáspora *hacen lengua*, en el sentido que sugiere Mara Negrón en el análisis antes mencionado del performance *Maestro* (referente a Albizu), hacen lengua de resistencia incursionando anti-gramaticalmente en los códigos del inglés que han debido asumir. Acierta su consideración de los poetas puertorriqueños como figuras marginadas dentro del propio campo literario latino, es decir, en el margen del margen.

POÉTICAS

Las tácticas y tretas del *hacer lengua* constituyen, por supuesto, el objeto de la poética. Varias poéticas se reúnen en la sección así llamada de este número especial. Dos ensayos abordan la poesía, género que tiende a reflexionar más que otros sobre el arte del lenguaje. Incluimos además un ensayo dedicado a la prosa de Eduardo Lalo que implica en su factura un proyecto de transformación de las maneras de escribir y leer y otro dedicado a la prosa de Pedro Pietri que ejecuta una “poética de la perdición”. Las poéticas aquí expuestas conciernen, para emplear términos derrideanos, a la *archiescritura* o “escritura ampliada”. Escrituras alfabéticas, orales, sonoras, (foto)gráficas, icónicas, performativas, mediáticas, bilingües o *bi-gramaticales*, comulgan promiscuamente en los rituales posmodernos del texto. ÁUREA MARÍA SOTOMAYOR acomete la tarea de dar cuenta, desde este mestizaje, de la poesía joven puertorriqueña, promoción del 90. Existe una prosa crítica que sobrevuela el texto en avión, para la cual la teoría es técnica de reconocimiento del territorio. Existe otra prosa crítica, como la reunida en este volumen, que prefiere caminar. La crítica de Áurea María Sotomayor acompaña al poema por los parajes del desvelo: su teoría no supervisa el territorio, ausculta el sentido de la tierra. Por eso su hipótesis constituye un “hallazgo cognoscitivo [que] depende de las intensidades”. Da cuenta así de la importante obra de Sylvia Figueroa, Noel Luna, Chloé Georas y Guillermo Rebollo Gil. Comparten ellos: 1) el rigor y la intensidad; 2) la opción de un lenguaje creativo singular; 3) y la capacidad que tienen sus textos de *ser interesantes*. Los distinguen, entre tantas otras cosas, sus poéticas: el barroquismo conceptista, leibnitziano, de Figueroa, la recursividad de

la tradición lírica en Luna, los desplazamientos translingüísticos de Georas, y el arriesgado lanzarse a la autoironía sin fondo de Rebollo Gil. Esta lectura crítica es archiescritural, pues asume el reto de los densos montajes texto-fotográficos que arman Figueroa y Georas, así como el hecho de que los poemas de Rebollo Gil son libretos para lecturas performativas. Sotomayor, cuya propia poesía remonta al auge setentista, no excluye, sino que invita a atender a otras voces post-setentistas y propone asimismo refundar una crítica rigurosa dirigida a la poesía puertorriqueña de diversos momentos, tarea cuya viabilidad queda planteada por el virtuosismo interpretativo de su ensayo.

Nos topamos con un patrón de descenso/ascenso órfico. La caída libre de Rebollo Gil en la poética de la ironía, tal como es descrita por Sotomayor, se vincula de alguna manera a los aportes críticos de Juan Carlos Quintero Herencia, Frances Negrón e Irma Vélez, que registran brillantes poéticas de lo abyecto conducentes de la “pérdida” a la “porquería” y de ahí al “no-lugar”. JUAN CARLOS QUINTERO HERENCIA halla una “poética de la pérdida” en la prosa de Pedro Pietri correspondiente a *Perdido en el Museo de Historia Natural / Lost in the Museum of Natural History* (1986). La intoxicación en cuanto vía de perfección de la pérdida de sí (que supone algo más que la ingesta de químicos) faculta a la figura autorial para detectar en lo común de la comunidad urbana una siniestra zona de desidentificación en lugar de la confirmación de la identidad. El *común* identitario mismo, supuestamente garantizado con el reagrupamiento de la diáspora, paradójicamente invalida la identificación étnica buscada por este observador “perdido”. El personaje de Pietri asume esta participación inconexa en lo común descomulgado, como pista de despegue para la fantasía, respondiendo a lo que Quintero quizás prefiera no llamar así, pero que bien podría ser una *ética* de la creación, cumplida al precio de la pérdida de la autoridad epistemológica y moral tan cara al poder/conocimiento de los próceres de la tradición intelectual hispanoamericana.

Para cientos de jóvenes proletarios el reguetón mimetiza con éxito la ortodoxia del mercado. La industria millonaria del reguetón no constituye para ellos un “acto cultural subversivo” sino una efectiva plataforma individual para ascender en la escala de ingresos e integrarse a la sociedad pudiente bajo el amparo de una democracia de la mercancía que de otro modo les resulta inaccesible. El público se identifica vicariamente y celebra, con esto, héroes del mercado que exhiben oro, diamantes y manojos de dólares en sus presentaciones. El gozo es ser reconocido e integrarse, más que transgredir: “soy *cafre* pero valgo billete, así como me ve y me oye”. Además, como muestra la propia poesía de Rebollo Gil estudiada por Sotomayor, una dialéctica reversible de norma/transgresión lleva a un gran público de clase media alta a abrevar su sed de *thrill* transgresivo en las fuentes “oscuras” del reguetón. El reguetón, que constituye según FRANCES NEGRÓN el más importante

evento verbal ocurrido en Puerto Rico en las últimas décadas, desencadena, pues, interesantes ironías en su diversa recepción y elaboración. Frances Negrón contribuye a la elucidación de parecidas ironías con un estudio dedicado a Calle 13 donde demuestra que la poética de este dúo de origen clasemediero, con educación universitaria, coincide punto por punto con la vanguardia surrealista. Añade que es precisamente este grupo, el más “educado”, irónico y autoreflexivo del escenario reguetonista quien al “tomar la porquería como estética pensante mantiene viva la premisa fundacional reguetonera de que la verdadera porquería [es] la que está al lado del capital y de los poderosos”. Así el grupo reguetonero más “intelectual” en todos los sentidos expuestos, resulta ser el más “subversivo”, que incluso incita a ahorcar a soldados norteamericanos (véase “Querido FBI” en YouTube). Como registra Frances Negrón, el reguetonismo más convencional no pretende ni asomarse por estos cotos tan sofisticados de la “subversión”, la “transgresión” y otras ocurrencias de “blanquitos” con “poca calle” como Calle 13.

Eduardo Lalo tiene una facultad inédita para detectar el fracaso expulsado, el dolor vaciado de un lugar. Su libro *donde* (2005), inspirado en la constante caminata del artista por parajes de la ciudad tan absolutamente *desechados* que adquieren una intensidad insoportable, es un complejo montaje de escritura ampliada, texto híbrido y oscilante que modula ensayo, memorias, crónica documental y novela. A lo que podemos llamar la banda alfabética se le suma una densa banda gráfica que registra en sus fotogramas no sólo los lugares y objetos recogidos como imágenes, sino graffitis, letreros e inscripciones en general, casi todas agramaticales y algunas incluso no enteramente alfabéticas, sino pictográficas, jeroglíficas o simplemente icónicas. Como si fuera poco, cada fotograma lleva una leyenda. IRMA VÉLEZ se toma el cuidado de armar una lectura multinivelada tomando en cuenta estas bandas de textualidad, así como algunas correspondencias, denotaciones, connotaciones, alusiones, sinonimias, antonimias, referencias cruzadas, desfases, hiatos y elipsis o simple desconexión. Ella organiza su lectura en torno a la teoría del no-lugar de Marc Augé para hallar en la “reverencia” de Eduardo Lalo por los no-lugares “una poética de la antiutopía, reivindicándola como señal de existencia, de superviviencia”.

DEL TRAUMA

Los textos, muchas veces de factura transverbal, performativa, icónica, estudiados en este volumen insisten en diversos eventos traumáticos de la condición humana en modo alguno exclusivos de Puerto Rico ni de una sociedad colonial. La colonialidad posee una consistencia histórica evidente y por eso mismo no se la debe reducir a la proverbial “causa de todos los males”. Dicho esto, es preciso reconocer que emerge un específico trauma de la subjetividad colonial (entendida

como productividad, no como *manera de ser*) que sirve de magneto aglutinante, de pararrayos y articulador privilegiado de la traumatología moderna. La subjetividad colonial es un prisma articulante del lenguaje. El trauma por lo general congrega fantasmas y, en consecuencia, relatos que vienen a suturar de sentido sus heridas. La insuficiencia constitutiva de tales suturas produce vergüenzas que a su vez son productivas, pues no dejan de asomar como nuevos repertorios de acciones y relatos de acciones que repiten a su manera la herida en el acto mismo de suturarla, estableciendo modelos para actuar y contar capaces de reproducirse indefinidamente. Todo paradigma de resistencia anticolonial debe tomar en cuenta esos modelos y su repertorio, que nunca son falsos ni verdaderos, pues velan/revelan con un mismo gesto.

RUBÉN RÍOS ÁVILA trazó el círculo relato-trauma-vergüenza de la subjetividad colonial en *La raza cómica: del sujeto en Puerto Rico* (2002). En esta sección del volumen su ensayo de reflexión libre bascula como una bisagra: Cuando habla de la sexualidad sin género definitivo propia de la condición *queer* se refiere realmente a la nacionalidad sin estado definitivo de la condición puertorriqueña y viceversa. Dada esta basculación reversible donde una identidad constitutivamente irresuelta actúa como metáfora de la otra, el argumento de Ríos Ávila contra la ortodoxia del matrimonio homosexual y a favor de la transgresividad constitutiva de la experiencia *queer*, se convierte en una valoración de la labilidad transgresiva de lo nacional puertorriqueño. Lo *queer*, además, se convierte en potente metáfora política de los deslizamientos de lo nacional en el mundo contemporáneo. Al concluir su ensayo con un replanteamiento franco del trauma y la vergüenza homosexual, desactiva lo abyecto reprimido, y sugiere entonces la posibilidad de armar relatos y modelos de acción que se hacen cargo de la consistencia inherentemente traumática del deseo, favorables a subjetividades no vergonzantes.

Según JUAN CARLOS RODRÍGUEZ la injerencia militar estadounidense posee dimensiones biopolíticas y simbólicas que alcanzan la totalidad de la sociedad y cultura puertorriqueña, independientemente de la relación institucional que tengan o no tengan distintos ciudadanos con esta rama del estado. El estado colonizador militariza así a la población en un sinnúmero de maneras no necesariamente explícitas, ni conscientes, ni directamente relacionadas con acciones o preparativos bélicos. Rodríguez no usa el término, pero sugiere que el aparato militar es *panóptico* en Puerto Rico. Funcionan múltiples formas de condicionamiento, inductación, vigilancia, castigo y disciplinamiento, del orden del biopoder y la ideología. Prolifera un traumatismo múltiple, difuso, que emerge en configuraciones artístico-literarias del trauma y la vergüenza propios de la sujeción y la subalternidad colonial. Rodríguez se beneficia de *La raza cómica*, antes mencionado, y de *Boricua Pop* (Frances Negrón 2004), libros que ya trataron la vergüenza fundante de 1898,

pero él toma un paso adicional, aduce que el trauma no fue el de 1898, sino lo que vino después. O mejor, que si la élite hispanizada se acomplejó cuando la invasión norteamericana del 1898, a él le interesa más la violencia militarista directa o difusa que cayó después sobre las clases populares hasta el sol de hoy. El análisis de textos como *Seva* (relato 1983), *Seva vive* (cine 2008), *Usmaíl* (1959) y de una bibliografía crítica abundante sustancia su argumento.

IVETTE N. HERNÁNDEZ TORRES lee en *Sol de medianoche* (1999) una trama de la vergüenza que pretende recubrir el trauma distribuyendo las permutaciones violentas que este provoca, según un principio de indiferencia y banalidad reticente. Ella vincula las rupturas psíquicas insalvables sobre las que gira esta trama del trauma a masculinidades truncas, sexualidades reprimidas y lógicas instrumentales propias de la subjetivación intelectual, burguesa y militar de un orden en crisis, aspecto este último con el cual Juan Carlos Rodríguez bien podría coincidir. Pero Hernández atiende más que nada al complejo y monstruoso personaje creado por Edgardo Rodríguez Juliá: Manolo, universitario fracasado, militar y agente de inteligencia que espía a sus colegas independentistas, que luego se convierte en detective privado y escribe la novela que protagoniza. Presenta “su” novela como una “organización de mi vergüenza” donde la ley es transgresión, donde el detective ha matado a aquellos cuya muerte investiga y donde el traidor profesional juzga y castiga a traidores. Según Hernández el personaje creado por Rodríguez Juliá señala la vergüenza putrefacta del proyecto de modernización conducente al Puerto Rico actual.

La dialéctica trauma-vergüenza se evidencia bastante en el código racial hispano formulado desde los albores de la conquista. ELEUTERIO SANTIAGO DÍAZ e ILIA RODRÍGUEZ exponen el código racial hispano tan próximo a esa dialéctica en su análisis de la autobiografía de Piri Thomas, *Down These Mean Streets* (1967). Es un código que le impone al sujeto heteroracial, especialmente al afrohispanoamericano, la siguiente “oferta”: incorpórate, sí, pero bórrate. La borradura es triple. Primero el afrohispanoamericano debe invisibilizar su identidad racial; en segundo lugar debe callar el hecho de que se le ha impuesto una incorporación de segundo grado a la sociedad, invariablemente subordinada y sujeta a exclusiones disimuladas; por último, debe abstenerse de “disputar el control de la representación propia”. Santiago Díaz y Rodríguez explican cómo Piri Thomas fue efectivamente marginado en el campo literario puertorriqueño y latinoamericano por transgredir el modelo hispano de blanqueamiento literario al denunciar con elocuencia sin par la lógica de ese código impronunciable. Si bien la literatura de la diáspora hispanoamericana en Estados Unidos es de por sí marginada del sistema literario latinoamericano (y esto no sólo por razón de la lengua), transgredir el código de silencio racial le deparó a Thomas una casi total exclusión.

YOLANDA MARTÍNEZ SAN MIGUEL repasa una extensísima bibliografía sobre raza, identidad y migración en el Caribe y la relaciona con su lectura comparada de *Down These Mean Streets* y *Black Skins White Masks (Peau noire, masques blancs 1952)*. Escoge un texto puertorriqueño y uno martiniquense porque ambas nacionalidades comparten ciudadanía con sus respectivas metrópolis (estadounidense y francesa, respectivamente), sin dejar por eso de ser poblaciones coloniales racializadas. Puerto Rico no ha sido enteramente incorporado al estado norteamericano, pese a que sus nacionales son ciudadanos del mismo. Martinica ha sido incorporada totalmente. Ambas poblaciones, no obstante la nominal incorporación ciudadana, se producen en cuanto sujetos coloniales. Según Martínez, las dos obras autobiográficas articulan dicho problema: “Thomas y Fanon plantean la interrogante de la ciudadanía colonial y la racialización como límites muy reales a las fantasías globalizadoras que evaden las realidades del cuerpo estigmatizado como negro”.

NÉSTOR RODRÍGUEZ examina el franco cariz biopolítico de la ciencia-ficción de Pedro Cabiya (anteriormente conocido como Diego Deni). Si como ha señalado la crítica, los personajes de Cabiya presentan la “metamorfosis del puertorriqueño en un sujeto virtualmente apolítico”, Rodríguez demuestra cómo incluso un autor como Cabiya, programáticamente distanciado de los programas de identidad contenidos en la tradición literaria de su país, no puede *no asumir* la confrontación con los legados coloniales y neocoloniales, si bien de una manera hartamente original. Demuestra que Cabiya alegoriza la masiva experimentación bioquímica secreta y a veces mal disimulada que desde principios del siglo veinte realizan las instituciones científicas norteamericanas con la población puertorriqueña, tal como se documenta históricamente. Esto, por supuesto, implica otra dimensión traumatológica de la colonialidad, vinculada a alegorías para-paranoicas de la monstruosidad psíquica y somática, que comienza a ser explorada en los textos de Cabiya (véase también *Trance 2008*) y José Liboy (*El informe Cabrera 2009*).

El monstruo condensa las cicatrices del trauma y la vergüenza en cuanto doble somático del sujeto traumatado que oscila entre las posiciones de víctima y victimario. Al igual que Ivette Hernández y Néstor Rodríguez, BENIGNO TRIGO analiza la impronta monstruosa de los personajes como expresión de la subjetividad colonial. En su caso aplica con rigor las concepciones de Julia Kristeva y Kelly Oliver a textos de René Marqués, Rosario Ferré y Mayra Montero, para concluir que los “escritores de Puerto Rico proponen que la perversión es también una inversión defensiva de un instinto sexual modificado por las relaciones coloniales”. Su lectura de *El capitán de los dormidos* (2003), de Mayra Montero, gira en torno a la idea de que de alguna manera la resistencia anticolonial o más bien cierta forma de ella (i.e., “el idealismo revolucionario de los movimientos nacionalistas”) es en sí misma una perversión patológica producto del colonialismo.

Basta dibujar este mapa de un conjunto de enunciados capaces de servir ellos mismos como cuerpo introductorio a un amplio campo de prácticas en continua transformación. Este volumen contiene artículos críticos que asumen en gran medida una voz ensayística con vocación interpretativa y reflexiva, lo que también convierte la colección en una antología del ensayo contemporáneo relacionado con Puerto Rico. Mientras más marginal e invisible es una literatura, con más intensidad convoca a un pueblo, decía Gilles Deleuze. No hay cómo saber hasta qué punto sea viable o deseable eludir el margen, pero sí consta la intensidad de la convocatoria aquí congregada.